God in het landschap

zoektocht naar een horizon

Een semiotische analyse van het landschapsschilderij als religieuze heterotopie



John Hacking

Studentenkerk - Radbouduniversiteit Nijmegen
December 2005 - Februari 2006

God in het landschap

zoektocht naar een horizon

***Een semiotische analyse
van het landschapsschilderij
als religieuze heterotopie***



Motto:
« N'oublie jamais que tu es un voyageur en transit. »

Edmond Jabès

Motto:
Para mi solo recorrer los caminos que tienen corazon, vualquier camino que tenga corazon.
Por ahi yo recorro, y la unica prueba que vale es atravesar todo su largo.
Y por ahi yo recorro mirando, mirando, sin aliento.

Don Juan[1]

De een riep tot de ander en zei:
heilig, heilig, heilig is de ENE, de Omschaarde,–
heel de aarde is vol van zijn glorie!

Jesaja 6:3 vertaling Naardense Bijbel

Inhoud:

Deze tekst is ook met illustraties te vinden op: http://hemelaarde.mystiek.net
Illustraties die deze site ondersteunen: http://horizon.mystiek.net

1. Inleiding

« Conduite

Passe.
La bêche sidérale
Autrefois là s'est engouffrée.
Ce soir un village d'oiseaux
Très haut exulte et passe.

Écoute aux temps rocheuses
Des présences dispersées
Le mot qui fera ton sommeil
Chaud comme un arbre de septembre.

Vois bouger l'entrelacement
Des certitudes arrivées
Près de nous à leur quintessence,
O ma fourche, ma Soif anxieuse !

La rigueur de vivre se rode
Sans cesse à convoiter l 'exil.
Par une fine pluie d'amande,
Mêlée de liberté docile,
Ta gardienne alchimie s'est produite,
O Bien-aimée! »

René Char [2]

"Begeleiding

Ga verder.
De sterrenspade
Is hier op een keer in de afgrond gestort.
Vanavond zal een vogeldorp
hoog opgehemeld vergaan.

Luister aan de rotsachtige slapen
Van de verstrooide aanwezigheid
Het woord dat je slaap geeft
Warm als een boom van september.

Zie bewegen de verstrengeling
Van zekerheden gearriveerd
Naast ons bij haar kwintessens,
O mijn 'tweesprong', mijn angstige dorst!

De hardheid van het leven werkt zich
Zonder rust in de begeerte naar verbanning
Door een fijne amandelregen,
Gemengd met slaafse vrijheid,
Is jouw beschermende alchemie gemaakt
O geliefde!"

“Alles in Griekenland, bergen, rivieren, zeeën, vlaktes, ‘worden vermenselijkt’ en spreken tot de mensen in een bijna menselijke taal. Ze drukken hem niet neer, ze kwellen hem niet; ze worden tot vrienden en meewerkenden, de donkere, ongearticuleerde schreeuw van de oriënt reinigt loutert zich, wordt menselijk, wordt logos, als hij in het licht van Griekenland binnentreedt.”

N. Kazantzakis[3]

“Een mythe is nooit helemaal een geschiedenis en nooit helemaal parabel. Zij put het gebeuren niet uit door volledige waarheid. De waarheid van de vertelling is de volledigheid van de gestelde totaliteit. Waarschijnlijk is dit de waarheid, die de Grieken met ‘alètheia’ aanduidden, niet de onverborgenheid van het zijn, zoals men in navolging van Heidegger het woord veelal uitlegt, maar het ‘niets vergeten’ bij het optellend vertellen van een gebeurtenis waarin het menselijk lot zich verdicht. ‘Alètheia’ is de onschuld van de verteller en daarom onbereikbaar. De mythe laat altijd ruimte voor aanvulling en interpretatie; eenmaal deze ruimte gegeven is er ook ruimte voor andere en oneindig veel interpretaties. De werkelijkheid is nooit vanzelfsprekend; geen enkele manipulatie kan van het gebeuren een overzichtelijk proces maken. Een berekend denken kan het niet a-priori construeren, een vertellend optellen kan het niet a posteriori vastleggen. Het ontloopt ons en overvalt ons. Zelfs voor wie het gelaten en contemplatief afwacht, komt het niet ‘ex templo’, terstond en vanaf het ‘templum’, de ruimte waarin het verwacht wordt. Het is niet te hanteren, niet te denken en niet te vertellen.”

Cornelis Verhoeven[4]

Heel de aarde

“Nur allein der Mensch
Vermag das Unmögliche:
Er unterscheidet,
Wählet und richtet;
Er kann dem Augenblick
Dauer verleihen.

J.W. Goethe[5]

Een vraag houdt mij al jaren bezig. Wat is de werkelijkheidswaarde van de bijbelse uitspraak uit Jesaja: *heel de aarde is vol van Gods heerlijkheid* (Latijn: glorie - Grieks: doxa - Hebreeuws: Kabod).[6]

Uit talrijke bronnen blijkt dat deze vraag eeuwenlang géén probleem is geweest. Wij kunnen ons vanuit de huidige situatie waarschijnlijk nauwelijks meer een voorstelling maken wat het wil zeggen dat al ons handelen, letterlijke elke vorm van gedrag, in het licht wordt gezien van een religieus betekenisveld.[7] Dat was níet alleen zo bij de oude Egyptenaren waar elke daad een religieuze lading had, maar dat klinkt ook door in religieuze buitenbijbelse - en bijbelse teksten en commentaren die de gelovige oproepen om zijn hele leven in dienst te stellen van God (of de goden).[8] In de huidige kloostertradities valt nog iets van deze spirituele houding te proeven.
De aanwezigheid van Gods’glorie op aarde is pas een probleem geworden in de geschiedenis van de westerse cultuur toen de aarde werd losgemaakt van de hemel, met andere woorden toen de aarde tot object van onderzoek werd en de mens steeds meer gezien werd als subject. De subjectivering van het mensbeeld gaat samen met de objectivering van het wereldbeeld. Dat is een langdurig proces geweest dat tot op heden eigenlijk niet is afgesloten want we staan pas aan het begin van de ontdekking van de ruimte.[9]
In die tijd valt het begin van de grote ontdekkingsreizen, de verkenning van de terra incognita. Dat is ook het moment van het ontstaan van het genre landschap in de schilderkunst. Door de invoering van het perspectief en de nadruk op een wijkende horizon neemt de mens letterlijk afstand en ontdekt hij meer en meer een eigenstandige plaats op deze aarde.[10]

Het landschap op doek

A los islotes des cielo

¡ A los islotes del cielo!

Prepara la brac niña.
Yo seré tu batelero.

¿Marzo ?
¿Abril ?
¿El mes de mayo ?

¡ Más verde es la mar de enero !

Prepara la barca, niña.
Ya canta tu batelero.

Rafael Alberti[11]

Naar de hemeleilanden

Naar de hemeleilanden !

Maak de boot klaar, kleine,
De bootsman is er al.

Maart?
April?
De maand mei?
De zee is groener in januari.

Maak je boot klaar, kleine,
Je bootsman is er al.

Ton Lemaire die deze ontwikkeling heeft onderzocht schrijft in "Filosofie van het landschap": "Dat vanaf de vroege vijftiende eeuw in toenemende mate landschappen op het doek verschijnen en de wereld steeds meer als landschap wordt weergegeven, houdt in dat de westerse mens steeds meer een confrontatie zoekt met de horizon van zijn wereld, en dat wil zeggen: steeds minder de traditionele identiteit van de wereld en van zichzelf aanvaardt."[12]
Maar God zelf verdwijnt maar heel langzaam uit "de wereld". Nicolaas van Cusa (Cusanes), een theoloog en filosoof (1401-1464) die op het breukvlak staat van deze ontwikkeling "heeft als eerste uitdrukkelijk de oneindigheid van de wereld gesteld, zodat de oneindige God zich onmiddellijk in de wereld zélf kon openbaren: door de wereld als oneindig te denken, kon zij beschouwd worden als het vlak van Gods zelfontvouwing." God en wereld komen bij elkaar waardoor de wereld zelf als het ware goddelijk wordt of met andere woorden een oneindige en absolute dimensie krijgt.

Eeuwenlang werd de aanwezigheid van God (enkel) ervaren op heilige plaatsen, plaatsen met een sacraal karakter.[13] Delen van het landschap werden als heilig beschouwd en hadden een sacrale lading. Wegkruisen op kruispunten getuigen daar nog van.[14] Tevens waren ze ook een manier om het oorspronkelijk (paganistisch (heidens) (landelijk, boers, dorps) landschap te christianiseren. De filosoof Charles Taylor spreekt in navolging van de socioloog Max Weber over een "betoverde en onttoverde wereld".[15] In de protestantse samenlevingen van de zestiende en zeventiende eeuw vindt er langzaam een "onttovering" plaats. "Ten aanzien van de kosmos vond er een verschuiving plaats van de betoverde wereld naar een kosmos die in overeenstemming met de postnewtoniaanse wetenschap werd opgevat en waarin het volstrekt onmogelijk is dat hogere betekenissen worden uitgedrukt in het ons omgevende

universum. Maar er is wel nog altijd – bij iemand als Newton zelf bijvoorbeeld – een sterk aanvoelen dat het heelal de glorie van God verkondigt."[16]
Inmiddels zijn we vertrouwd geraakt met het feit dat onze aarde en onze wereld door velen helemaal los wordt gezien van God. Degenen die wel een verband zien plaatsen dat meestal in het licht van een gelovig bestaan en een religieuze praktijk.[17] Religie en religieus bewustzijn wordt in tegenstelling tot de mensen in de oudheid en de middeleeuwen door velen gezien als een randfenomeen, en niet meer als een centraal kerngegeven van het menselijke bestaan.

Geschilderde heerlijkheid?

¡Qué imensa desgarradura
la de mi vida en el todo,
para estar, cont todo yo,
en cada cosa ;
para no dejar de estar,
con todo yo, en cada coas !

Juan Ramón Jiménez[18]

Welke een grote scheur
is mijn leven als geheel,
om in elk ding
met mijn hele ik, te zijn,
en altijd te blijven, met mijn
hele ik, in elk ding!

Toch doet mijns inziens deze ontwikkeling niets af aan mijn persoonlijke vraag hoe het zit met het werkelijkheidsgehalte van de uitspraak uit Jesaja 6,3.[19] In dit artikel geef ik een theoretische grondslag voor deze vraag naar de aanwezigheid van een goddelijke werkelijkheid, gebaseerd op een studie van enkele voorbeelden van Westerse en Oosterse landschapsschilderkunst. Voorbeelden ook die mij in mijn eigen werk als landschapschilder inspireren. De grondslag is niet alleen theoretisch maar ook poëtisch omdat ik bij dichters en schrijvers te rade ga en hen citeer om deze vraag verder te verdiepen en onvermoede dimensies te laten zien. Omdat ik overtuigd ben dat de werkelijkheid naast de empirische vorm ook een soort poëtisch gehalte bezit dat in de taal ter sprake kan worden gebracht.[20]

Het poëtische gehalte van de werkelijkheid verwijst ook naar een sacrale geladenheid als mogelijkheid van het landschap. Deze "denkfigur" wil ik in de bijdrage die volgt verder uitwerken. Deze tekst vormt daarmee ook een soort samenvatting van de kunstenaars en stromingen (ook vanuit de filosofie en literatuur) die mij de laatste 20 jaar hebben geïnspireerd.
Ik heb een keuze gemaakt uit een aantal schilders die via hun werk een bijzondere betekenis geven aan het landschap. Verder maak ik gebruik van enkele gedachten die ik ontleen aan de semiotiek, het denken van Charles Foucault over heterotopiën en auteurs die over het landschap, kunst en religie hebben geschreven om de thematiek verder te verdiepen en een kader te geven. Tenslotte laat ik me inspireren door schrijvers en dichters die op een geheel eigen wijze deze vraag bereflecteren en tot uiting brengen en die soms reageren op een landschap dat als kunstwerk indruk op hen heeft gemaakt. Langs de randen van het betoog vermeld ik 'terloops' probleemvelden die in de filosofie een rol spelen in relatie tot deze thematiek zoals de vraag 'wat is werkelijkheid', de rol van onze taal, de wijze waarop wij met onze beleving van de werkelijkheid omgaan en de ervaring van de aan - en afwezigheid van het goddelijke in onze beleving van de werkelijkheid. In de voetnoten geef ik verwijzingen naar relevante teksten die verder leiden. Dit alles heel summier en voor een deel op basis van teksten die ik heb gelezen en die tot mijn beschikking staan.[21] De citaten in deze tekst spreken meestal voor zichzelf en zij vormen of een illustratie van het betoog of zij geven nieuwe gedachtelijnen aan. Ik besteed niet zoveel ruimte aan het uitleggen van deze teksten omdat commentaren vaak een heel eigen leven gaan leiden. "Het commentaar kan een tekst belasten zonder die te verhelderen. Zelfs een heldere tekst kan duister worden door een commentaar."[22] Daarnaast zijn teksten ook uitnodigingen aan de lezer om zelf verder te exploreren.[23] Ik beschouw een tekst als een opstapje naar verder eigen onderzoek en verdieping – inspiratie moet worden aangestoken door onvermoede vragen en constateringen. Dat veronderstelt opmerkingsvermogen en interesse.[24]

Opzet

"Kind, Kind! Nicht weiter! Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch, und uns bleibt nichts als, mutig gefasst, die Zügel festzuhalten, und bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiss es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam."

J.W. Goethe[25]

Dit opstel is als volgt ingedeeld: in een aantal hoofdstukken sta ik summier stil bij de thema's semiotiek, het geschilderde landschap en het landschap als heterotopie.
Vervolgens belicht ik het werk van de Duitse schilder Anselm Kiefer en de Nederlandse kunstenaar Armando. Beiden zijn kunstenaars die via hun werk het landschap extra betekenis geven. Ik ruim veel plaats in voor teksten van de kunstenaars zelf aan de hand van interviews of ander materiaal. Dit omdat ik vooral geïnteresseerd ben hoe zij tegen hun werk aankijken en welke betekenissen zij de revue laten passeren.
Dan sta ik stil bij het landschap als religieuze heterotopie en neem daarbij als ijkpunt de Duitse schilder uit de Romantiek, Caspar David Friedrich.
Ik belicht een aantal Japanse en Chinese landschappen omdat deze vorm van kunst binnen het kader van mijn vraagstelling op een geheel eigen wijze betekenis geeft aan het landschap als religieuze heterotopie. Met name ook omdat we hier criteria vinden die het religieuze karakter van het landschap kunnen onderbouwen.
Tenslotte sta ik stil bij de vraag naar Gods glorie op aarde aan de hand van de plaats van de horizon in het landschap en de relatie hemel – aarde. Ook hier kan ik te rade gaan bij kunstenaars o.a. Kiefer die dit thema voortdurend laat terugkeren in zijn werk. Kenmerken van een geschilderd landschap, manieren van kijken en vragen spelen daarbij een rol.
Uiteindelijk gaat het altijd om een vorm van betekenisgeving (semiose). Wat we hiermee kunnen in ons eigen leven komt ter sprake in het laatste hoofdstuk rond betekenis. In de voetnoten van dit artikel geef ik teksten en bronnen met extra informatie en verwijzingen voor de geïnteresseerde lezer. Tenslotte wordt de lezer uitgenodigd om overal waar sprake is over de kunstenaar als een hij te bedenken dat ook zij gelezen kan worden. Om stilistische redenen laat ik de verdubbeling hij/zij achterwege.



2. Semiotiek en schilderkunst – de leegte als voorbeeld

DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN,
das wir gelesen haben.
Die Jahre, die Worte seither.
Wir sind es noch immer.

Weisst du, der Raum ist unendlich,
weisst du, du brauchst nicht zu fliegen,
weisst du, was sich in dein Aug schrieb,
vertieft uns die Tiefe.

Paul Celan[26]

XV
Cuerpo, lo oculto,
el encubierto, fondo
de la germinación,
la luz,
delgados hilos
líquidos,
medulas,
estambres con que el cuerpo
alrededor de sí sostiene
el aire, bóveda,
pájaro tenue, terminal, tejido
de luz corpórea al cabo
el despertar.

XV
Lichaam, het verborgene,
heimelijke, bodem
van het ontkiemen,
het licht,
fijne draadjes
Vloeibaar,
merg,
meeldraden waarmee het lichaam
om zich heen de lucht
stut, gewelf,
tere vogel, eindig, weefsel
van lichamelijk licht tot het einde
het ontwaken.

Jose Angel Valente[27]

Semiotiek – kunst als 'semiotisch feit'.

"Gedichte sind gemalte Fensterscheiben!"[28]

XXVI
La poésie est de toutes les eaux claires celle qui s'attarde le moins aux reflets de ses ponts.
Poésie, la vie future à l 'intérieure de l'homme requalifié.

René Char[29]

De poëzie is onder alle heldere wateren het ene dat zich het minst bezig houdt
met spiegelbeelden van zijn bruggen.
Poëzie, toekomstig leven in het binnenste van de opnieuw gekwalificeerde mens.

Een schilderij staat niet op zichzelf. “De filosoof Jan Mukarovsky, heeft als een van de eerste in de geschiedenis van de esthetica een poging ondernomen tot een systematische semiotiek van de kunst.” Dat was in 1934 in Praag waar hij een lezing over dit thema hield. Kunst kun je beschouwen als “semiotisch feit”.[30] Kortgezegd komt dit hierop neer dat kunstwerken een rol spelen in een proces van betekenisgeving. Zowel de kunstenaar als de toeschouwer geven betekenis aan het werk. Die betekenissen hoeven niet te convergeren.[31]
De bestudering van kunstwerken vanuit de Semiotiek is redelijk recent. Semiotiek is de wetenschap die het “semeia” (teken) bestudeert. Charles S. Peirce (1839-1914) een andere grondlegger heeft het begrip semiose bedacht.[32] Semiose is een proces van zingeving dat tot stand komt op basis van interpretatie van tekens. Een teken kan van alles zijn, alles wat men kan waarnemen. Een teken verwijst naar een object maar valt er niet mee samen. “Opdat een potentieel teken daadwerkelijk als teken kan functioneren, moet het in relatie treden met een object, geïnterpreteerd worden en in de geest van het in de handeling geïmpliceerde subject een interpretant voortbrengen. Dit proces van interpretatie wordt "semiose" genoemd.” [33]
Dit proces van semiose, van betekenisgeving, vindt voortdurend plaats in onze onderlinge communicatie en onze relatie tot de werkelijkheid. Zo ook als wij een geschilderd landschap bekijken. Ook de kunstenaar zelf kan zich hieraan niet onttrekken. De Franse filosoof Emmanuel Levinas heeft eens gezegd dat het kunstwerk zijn maker verraadt. Daarmee wilde hij uitdrukken dat zo gauw het kunstwerk het atelier verlaten heeft, het een eigen leven gaat leiden, afhankelijk van de interpretaties van degene in wiens handen het komt of voor wie het wordt tentoongesteld.
Het kunstwerk wordt geduid. In die duiding is het als het ware “vogelvrij”. Dat hoeft geen probleem te zijn als je in de gaten houdt dat het voortdurend om processen van betekenisgeving gaat. De inhoud van die betekennissen is niet absoluut, maar cultuur- en tijdsgebonden. Het valt dan ook niet mee om precies en objectief uit te drukken welke indruk een schilderij op je maakt omdat het begrip objectiviteit hier niet op zijn plaats is. Meestal komt de beschouwer (en de kunstenaar zelf) niet verder dan het hanteren van metaforen en beelden. Het taalspel, de semiose is dan in volle gang.[34]
“Nimmer convergeren beeld en woord. Wanneer beeld en woord samenvallen is geen ruimte voor herinnering. Het onvoorstelbare is de coïncidentie van beeld en woord. De complementariteit van zintuiglijke beleving en verbale expressie vormt de bestaansgrond van de verbeelding. Vanwege de wederzijdse ontoereikendheid van beeld en woord bestaan geen uitputtende beschrijvingen, laat staan van complexe dingen als kunstwerken.”[35]

Semiose en het landschap

Eres igual a ti,
Y desigual, lo mismo
Que los azules
Del cielo.

Juan Ramón Jiménez[36]

Je bent jezelf gelijk,
En toch niet gelijk, net als
De blauwe schakeringen
Van de hemel.

Het concept van het proces van semiose en de inhoud daarvan leent zich daarom uitstekend om landschappen te bestuderen. De interpretatie maakt deel uit van een lange keten van interpretaties en is nooit af. Een dergelijke kijk op de werkelijkheid heeft mijn persoonlijke voorkeur omdat dit ruimte schept. Vaststaande en als absoluut opgevatte betekennissen krijgen al gauw iets totalitairs. Dat laatste is niet alleen strijdig met elke vorm van vrijheid maar doet de beschreven werkelijkheid geen recht.[37]
Kunstenaars kunnen expliciet aan het woord worden gelaten om de betekenissen die zij aan het landschap hebben toegekend te verwoorden. Veel kunstenaars doen dit echter liever niet. Zij spreken niet zo graag en zo veel over hun werk omdat er niet toe in staat zijn of omdat ze vermoeden dat elke betekenis er maar een is. Kunsthistorici en kunsttheoretici trachten dan ook op basis van eigen waarneming, gesprekken en het lezen van commentaren van vakgenoten en de pers tot een eigen oordeel te komen.[38]

Als lezer van dergelijke commentaren blijf je vaak met het gevoel achter dat het maar “een interpretatie” is. Dat geeft echter ook ruimte om zelf een interpretatie te geven op basis van nauwkeurige waarneming, het stellen van vragen, verdieping in de materie en het associëren. Het gaat niet om een laatste woord of om een definitieve waarheid. De tekst die het landschap beschrijft geschiedt als het ware tijdens het kijken. Het landschap ontstaat in de ogen van de toeschouwer door erover te spreken. Ook als het landschap als verbeelding van een emotie van de kunstenaar wordt opgevat betekent dat niet dat de eigen emoties buiten spel moeten blijven. Betekenis verlenen kan letterlijk worden opgevat als het lenen van betekenis aan het werk. Het is een uit-leen, een terug kunnen nemen van de betekenis als er nieuwe lagen zichtbaar worden, andere betekenissen. Het is ook een proces van nooit klaar zijn ermee, het blijft relatief, tijdelijk, persoons- en cultuurgebonden, ideologisch gekleurd enz. Zoals we misschien ‘dit leven in bruikleen hebben gekregen’ om er wat mee te doen, zo staat het misschien ook met de betekenissen, ze zijn niet absoluut, ze hebben niet het laatste woord. De omgang met onze werkelijkheid waarin we leven, onze lichamelijke constitutie, en niet alleen onze gedachten en opvattingen bepalen naar mijn idee grotendeels de wijze waarop we denken en betekenis geven aan ons leven en de producten die we tot stand brengen, zoals een schilderij.
Naar mijn weten is niet of nauwelijks in de filosofie onderzocht wat de betekenis van het eigen lichaam als ruimtelijk fenomeen en wat het effect daarvan is op onze waarneming en ons denken en vooral op de wijze waarop wij concreet betekenis geven in semiotische processen. Het feit bijvoorbeeld dat ook onze huid een waarnemingsorgaan is, en dat onze beleving van de werkelijkheid via de huid een heel andere kan zijn, dan de nadruk op alléén het zien (en horen). Het effect van interne lichamelijke processen op onze waarneming en ons welbevinden hebben psychologisch wel aandacht gekregen maar een gedegen filosofische onderbouwing en reflectie ontbreekt. Er worden wel deelstudies gepubliceerd over facetten van het menselijk lichaam en de beleving van de werkelijkheid maar een synthese ben ik bij mijn weten in de westerse filosofie nog niet tegengekomen.[39]
Een gegeven is wel bekend: we kunnen níet buiten ons lichaam treden om vanuit dat (archimedisch) punt naar onszelf te kijken. Ons lichaam constitueert onze waarneming, ons voorstellingsvermogen en ons beeldend vermogen. De consequenties van een dergelijk uitgangspunt voor onze wijze van betekenisgeving en de inhoud daarvan zijn mijns inziens nog nauwelijks filosofisch doordacht.[40]
De betekenis van een kunstwerk in de ogen van de kunstenaar hangt ook samen met het publiek dat hij voor ogen heeft. Voor wie is zijn werk bedoeld, wie is de opdrachtgever, wat wil hij voor boodschap uitdragen en wat wordt van hem verwacht. Kunstenaars die niet in directe opdracht werken van een opdrachtgever en andere intenties hebben werken nooit zomaar, zonder bedoeling. Onderzoek naar de motieven en beweegredenen van kunstenaars kan daarom licht werpen op de wijze waarop zij hun werk betekenis verlenen en via dit werk betekenis communiceren.

Leegte en lege ruimte

Siccome questo è il vuoto c’è posto per tutto,
E quel poco che c’è, è come se non ci fosse.
Anche i binari sono perfettamente inerti,
Le lucertole immobili, i vagoni
Dementicati

Fabio Pusterla[41]

Da dies die Leere ist, hat alles Platz;
Und so weniger ist da, dass es ist, als ware nichts da.
Auch die Geleise sind ganz und gar müssig,
Die Eidechsen reglos, die Eisenbahnwagen
Vergessen.

“Geh hin, wo du nicht kannst: sieh, wo du siehtest nicht; hör, wo nichts schallt und klingt,
so bist du, wo Gott spricht.
“Gott ist wahrhaftige nichts, und so er etwas ist, so ist ers nur in mir, wie er mich ihm erkiest.”

Angelius Silesius[42]

Een voorbeeld van semiose ten aanzien van het geschilderde landschap kan (bij wijze van voorbeeld) de vraag zijn naar 'de leegte' en de concrete lege ruimte(s) in het schilderij. Uiteindelijk zijn er geen 'echte lege ruimtes' en hoort alles bij het geschilderde werk, ook de niet ingevulde, weggelaten, of leegheid suggererende ruimte.

Leegheid zelf is de essentie en de voorwaarde voor de ruimte. Het is niet de omhulling of de afbakening die het karakteristieke kenmerk vormt voor de ruimte, iets wat we wel geneigd zijn om te denken, starten bij de buitenkant, maar de binnenkant, die leeg is. Leegte laat ruimte open, ook voor de betekenisgeving. Hoe compacter de ruimte, hoe meer ingevuld op een schilderij, of ander object, hoe minder leegte, hoe minder verwijzing, en mogelijkheid tot verwijzing en betekenisgeving.[43]
Hoe associatief dit proces van betekenisgeving op basis van de lege ruimte kan worden bewijst het feit dat in de leegte zelfs God kan wonen – je kunt de leegte zelfs met God vullen. Bijbelse verhalen over de (lege) woestijn als plek van Godsontmoeting, plaatsen om je terug te trekken van de verwijzingen en drukte van de wereld, de kloostercel, de natuur, het zijn evenzoveel aanwijzingen dat de leegte de voorwaarde vormt voor een bijzondere gebeurtenis of werkelijkheid. Niet voor niets is de heiligste ruimte in de tempel in het Oude Israël leeg, dit tot grote verbijstering van de Romeinse bezetters die in 70 na Christus deze tempel in Jeruzalem met de grond gelijkmaakten.

Oosterse landschappen met veel leegte zetten aan tot meditatie en mystieke gewaarwording. Volgens de filosoof Otto Spengler is het ideaal van de westerse mens de oneindige ruimte. Deze ruimte heeft de mens steeds in zijn omgeving gezocht.[44] Hoe het ook zij, leegte en lege ruimte is 'an sich' nog niet gelijk aan oneindigheid of de oneindige ruimte. Om dit verder te onderzoeken zou eerst gekeken moeten worden wat een oneindige ruimte is en of deze wel voorstelbaar en ervaarbaar is. Of werkt het begrip 'oneindig' als een soort teken, een verwijzing, niet alleen in de logica en wiskunde, maar ook bijvoorbeeld in de theologie als eigenschap van het goddelijke?
In de concrete lege sacrale ruimte van de tempel in het oude Israël was de scheiding tussen hemel en aarde als het ware opgeheven. Misschien is dat wel bij uitstek het kenmerk van een sacrale ruimte: hemel en aarde komen samen, het onderscheid verdwijnt omdat de kaders en kenmerken waarmee dit onderscheid in stand wordt gehouden voor een moment verdwenen zijn.

Er ontstaat dan een zogenaamde transitionele realiteit, een realiteit die (verbeeld) de grenzen opheft tussen werkelijk en niet-werkelijk (ervaarbaar).[45] Omdat de tekens die naar de tastbare en zichtbare werkelijkheid verwijzen verdwenen zijn kan de lege ruimte zelf tot teken worden van een andere werkelijkheid. God is niet veraf als men de ruimtes ontruimt, de ruimte van de geest en de ruimte van de werkelijkheid waarbinnen we ons bevinden. Dat is het geheim van de soberheid van een kloosterleven, de aandacht wordt niet afgeleid om zich te concentreren op het meest wezenlijke.
Vanuit de semiotiek kan dus op een eigen wijze nagedacht worden over de betekenis van een schilderij en het proces van betekenisgeving zowel vanuit de kunstenaar als de beschouwer van het werk.

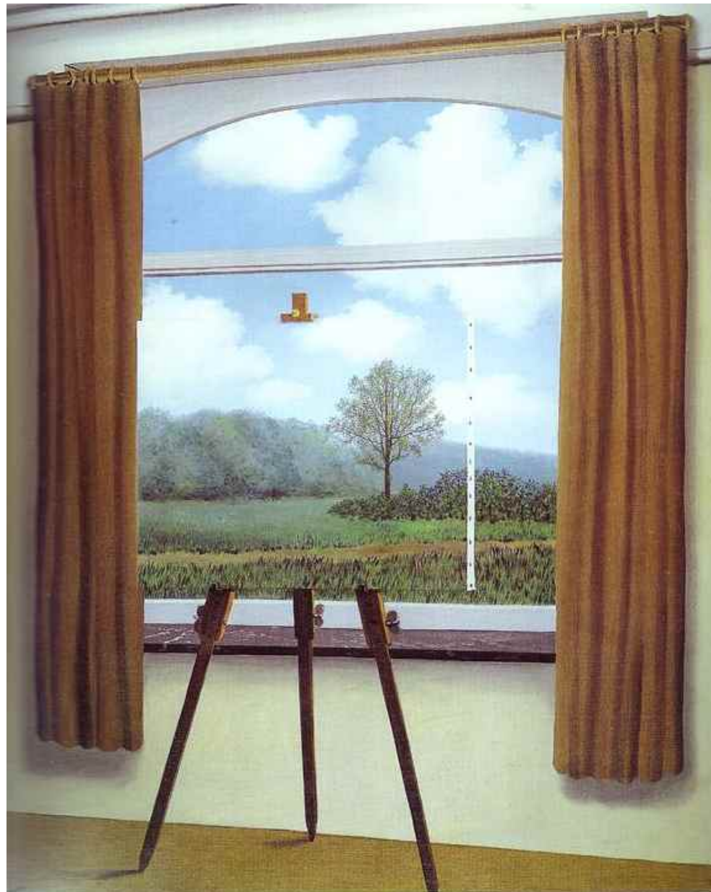


3. Het landschap als object in de schilderkunst

El día abre la mano
Tres nubes
Y estas pocas palabras

De dag opent zijn hand
Drie wolken
En deze paar woorden

O. Paz[46]



R. Magritte, La condition Humaine 1933

De ontdekking van het landschap

Insisti nello scrutare a lungo il mare
Diffidando des tuo sguardo disabile.

Fabio Pusterla[47]

Zoek altijd nog een keer de zee af
Verlaat je niet op je zwakke blik

In de geschiedenis van de schilderkunst is het begrip landschap redelijk recent. Het is een uitvinding uit de tijd dat de schilderkunst oog kreeg voor haar omgeving als omgeving. “In de eerste helft van de 16e

eeuw, expliciet rond 1520, krijgt het begrip landschap in de schilderkunst gelding. Dürer schijnt de eerste geweest te zijn die, op zijn Nederlandse reis in 1521, spreekt over 'landschapsschilder', en dus een kenmerk geeft voor een bepaald specialisme." Dürer bezoekt de Nederlandse schilder Patinir, en deze staat volgens historische bronnen aan de basis van het begrip landschap. Hij wordt de oervader genoemd.[48] Patinir vindt navolging bij veel tijdgenoten en in 2004 is er in Antwerpen een tentoonstelling aan hem gewijd met de veelzeggende titel: "De uitvinding van het landschap. Van Patinir tot Rubens (1520-1650)" De goed gedocumenteerde catalogus die ter ere van deze tentoonstelling wordt uitgegeven gaat dieper in op de receptie van het werk van Patinir en plaatst het thema landschapschilderkunst in een bredere context en belicht dit nieuwe thema in de schilderkunst vanuit verschillende invalshoeken.[49]

Het begrip landschap is dus nog niet zo oud. Simon Schama noemt landschappen constructen van de verbeelding, geprojecteerd op woud, water en rotsen. In zijn werk "Landscape and Memory" onderzoekt hij de historische ontwikkeling en de verbeelding van het landschap aan de hand van concrete landschappen en hun receptie in onder andere de kunstgeschiedenis.[50]
In de klassieke schilderkunst wordt er aanvankelijk verschillend geoordeeld over het geschilderde landschap. Het neemt in de klassieke kunsttheorie de laatste plaats in. Tegelijk echter is het landschap ook het werk waarin de schilder zijn hoop, geluk en idealen projecteert en het landschap wordt daarmee plek van wensdromen, verlangen, toevluchtsoord.[51]
Lemaire beschouwt het ontstaan van het landschap als thema in de schilderkunst als symptomatisch voor de ontwikkeling van een nieuw mens- en wereldbeeld. Hij poneert de these dat met de verschijning van het landschap de verdwijning van het christendom als levensvorm heeft ingezet omdat zo Lemaire: "de zichtbaarmaking van de horizon – waarin het schilderen van het landschap bestaat – in feite de transcendente God van het christendom zal doen vervagen, en dat de westerse god ten slotte zal verdampen in het felle licht van het impressionisme en expressionisme." [52]
Het Hollandse landschap uit die tijd staat daarvoor model. En de schilders uit die tijd vinden veel navolging. Lemaire noemt het een ontploffing van de middeleeuwse besloten ruimte, de ontdekking van een nieuwe horizon die letterlijk zichtbaar wordt gemaakt in het landschap. Een horizon die met hulp van het perspectief in de verte wijkt, ruimte maakt voor het onbekende. Hij noemt deze wijze van schilderen een letterlijk toe-eigenen van de ruimte door ordening en toepassing van het perspectief.[53] Nu staat niet meer de persoon van de opdrachtgever centraal in het werk en in de verte als illustratie een landschap, nee het landschap zelf treedt op de voorgrond en de mensen worden klein en nietig afgebeeld. Zij worden onderdeel van de natuur.

In de Romantiek wordt dit levensgevoel, de mens als onderdeel van een groter geheel, een numineuze natuur, uitvergroot en zichtbaar gemaakt. Maar tevens ontdekt de mens ook dat er een andere kant aan deze ervaring zit. Verlatenheid, eenzaamheid, kortom een existentiële leegte wordt opeens thema in literatuur en schilderkunst. Werken van Caspar David Friedrich, bijvoorbeeld 'de monnik aan het meer' of de ruïnes, de vergezichten in de bergen, wijzen daarop en worden door tijdgenoten en latere toeschouwers zo geïnterpreteerd. De geborgenheid die de middeleeuwse mens misschien zou hebben kunnen ervaren in een gesloten wereldbeeld waarin God aan de touwtjes trekt is voorgoed voorbij. Friedrich wordt dan ook door een tijdgenoot gekarakteriseerd als degene die 'de tragedie van het landschap' ontdekt heeft.[54]

Het landschap als mentaal construct

La mer secrète

Quand nul ne la regarde,
La mer n'est plus la mer,
Elle est ce que nous sommes
Lorsque nul ne nous voit.
Elle a d'autres poissons,
D'autres vagues aussi.
C'est la mer pur la mer
Et pour ceux qui en rêvent
Comme je fais ici.

Jules Supervielle[55]

De geheime zee

Als niemand naar haar kijkt
Is de zee niet meer de zee,
Dan is zij wat wij zijn
Wanneer niemand ons ziet,
Dan wisselt zij van vissen,
Laat and're golven toe
En wordt zee voor zichzelf
En voor wie van haar dromen,
Zoals ik dit uur doe.

Omdat het landschap als thema in de westerse schilderkunst vooral en vooreerst een construct is van de verbeelding, product van een cultuur, en veel minder een poging om een exacte kopie te geven van de werkelijkheid, wordt het landschap en de vorm waarin dit verschijnt ook ingezet om andere betekenissen aan het licht te brengen. Zo is er het landschap als allegorie voor de tijden van de dag, als allegorie voor de moraal, als verbeelding van de verbinding tussen God en mens, aarde en universum, als aanbidding van de schepping enzovoort. De thema's zijn eindeloos uit te breiden. Zoals het stilleven vaak toespelingen bevat op de dood, de lust, het begeren, zichtbaar gemaakt door objecten in het schilderij, zo bevat het landschap talloze verwijzingen. Een paradijselijke toestand, een verwijzing naar de klassieken en hun vermeende grootheid, een Arcadië[56], een heldenepos, slagvelden, plaatsen van roem en eer en ondergang. In de moderne schilderkunst worden deze thema's met evenveel inspiratie opgepakt en uitgewerkt. We zullen zien hoe Anselm Kiefer en Armando op deze lijn voortgaan. [57]
Desalniettemin ziet menig kunstenaar zichzelf als doorgeefluik van een hogere inspiratie. Cézanne is daarvan niet het minste voorbeeld. Dat heeft ertoe geluid dat kunstcritici en filosofen vaak hun aandacht gingen richten op persoonlijke aspecten, op filosofische en psychologische begrippen als schoonheid, het sublieme, inspiratie, de verbeelding, het absolute en de waarheid om iets over kunst en landschapschilderkunst te zeggen. Later kwamen daarbij de maatschappelijke functie van kunst, de maatschappijkritische en politieke functie, de ethische en esthetische functie, gekleurd door de hermeneutiek, de existentiefilosofie en tenslotte het structuralisme en daarbinnen de semiotiek.
De laatste loot aan de boom van interpretatoren wordt als het ware gevormd door mensen die de semiotiek gebruiken om licht te werpen op het kunstwerk. In dit artikel beperk ik mij tot een enkel aspect van deze semiotiek, namelijk de semiose, de wijze waarop kunstenaars zelf en hun omgeving (dat in beperkte mate) betekenis geven aan hun werk. Ook Cézanne beschouwde zijn schilderkunst als een interpretatie, een lezen van de tekenen, de teksten, de gegeven natuur.[58] Uit aantekeningen van een tijdgenoot wordt dit zichtbaar.
De natuur buiten en de natuur binnen moeten zich doordringen. 'Om duur te hebben, om te leven, een half menselijk, een half goddelijk leven,' zo Cézanne.
"Het landschap spiegelt zich, vermenselijkt zich, denkt zich in mij. Ik objectiveer het, draag het over, maak het vast op mijn schilderij."[59] Het geschilderde landschap kan zo bijdragen aan een mogelijk nieuwe perceptie van de werkelijkheid en kan daarom leiden tot nieuwe vormen van betekenisgeving.[60]





4. Het geschilderde landschap als heterotopie

"Wanneer men Foucaults redenering volgt dan blijkt dat hij de functie van de kunst eerder ziet in het creëren van heterotopiën dan van utopieën. Utopieën brengen troost. Al zijn ze niet op hun plaats op deze aarde, toch ontvouwen ze zich in een wondermooie, gladgestreken ruimte. Als droombeeld nemen ze geen ordeverstorende vorm aan, maar zijn ze zeer toegankelijk. Heterotopiën daarentegen zijn verontrustend. Ze ondermijnen op verborgen wijze de taal, omdat ze verhinderen de dingen een naam toe te wijzen, omdat ze gemeenschappelijke namen stukbreken of door elkaar haspelen…De kunst stelt dus de bestaande classificeringen in vraag."

Willem Elias[61]

Heterotopie – andere plaats

Ein Märchen

Ein Mensch wandert
Von Land zu Land
Van Stadt zu Stadt

Er sucht einen Ort
Ohne Streit ohne Hass

Ruhelos
Wandert er
Durch die Welt
Und sucht

Ein Märchen

Rose Ausländer[62]

In de geschiedenis van de filosofie heeft men kunst lange tijd beschouwd als het 'metier' dat een meer directe toegang mogelijk maakte tot het absolute en de transcendente dimensies van de werkelijkheid. Wat men onder het absolute en het transcendente heeft willen verstaan laat ik hier even in het midden omdat dit in het kader van dit artikel te ver zou voeren om deze filosofische opvattingen over kunst te bespreken. [63] De filosoof Schelling ontwierp in zijn eigen woorden een filosofie van de kunst, niet omwille van de kunst zelf, maar als een soort universum in de gestalte van de kunst. Dit omdat in zijn ogen filosofie over het absolute gaat en niet over het bijzondere. De filosofie had zelf tot taak om het absolute in zich op te nemen en te presenteren.[64]

Dergelijke denkbeelden zijn niet alleen een illustratie van maar ook een bewijs voor het feit dat kunst veel meer is dan een verzameling van kunstobjecten gemaakt door een kunstenaar.[65] Kunstwerken vervullen daarmee een bijzondere functie in onze cultuur. Ze roepen op tot bezinning, nadenken, verwondering, reflectie. Ze veroorzaken deining, protest en afkeur of zij nodigen uit tot instemming. In die zin nemen ze een bijzondere plaats in, (topos) in onze maatschappij.
Michel Foucault plaatst in zijn werk « Les mots et les choses » kunst tussen empirie en theorie, in een soort een tussengebied. Kunst als een nieuwe heterotopische orde die de codes van de empirische orde en de theorie bekritiseert. Hij ziet kunst als een soort 'contre-discours' in de ervaring van transgressie (overschrijding – overtreding). Onder transgressie verstaat hij: "Heiligschennis in een wereld die aan het heilige geen positieve waarde meer toekent – is dat niet min of meer wat we 'transgressie' zouden kunnen noemen?" "Volgens Foucault is de transgressie niet alleen de enige manier om rechtstreeks toegang tot de inhoud van het heilige te krijgen, maar ook om het als lege vorm te herstellen. Het herstellen van deze lege vorm lijkt ons een opdracht voor de moderne kunst."[66] Kunst dus als een ervaring van grensoverschrijding.

Kunst neemt zo een andere plaats in, letterlijk een heterotopie. Ze vormt een heterotopie en ze wordt tot heterotopie. "Alle serieuze kunst, muziek en literatuur is een kritische handeling. Allereerst in de zin van Matthew Arnolds typering: 'Een kritiek op het leven'. Realistisch, fantastisch, utopisch of satirisch, het

maaksel van de kunstenaar is een tegen-stelling tot de wereld. Esthetische middelen zijn de uitdrukking van geconcentreerde, selectieve wisselwerkingen tussen de beperkingen van het waargenomene en de onbegrensde mogelijkheden van het verbeelde. Deze vormgegeven intensiteit van visie en speculatieve ordening, behelst altijd een kritiek. Zij zegt dat de dingen ook anders (hadden) kunnen zijn. Maar literatuur en kunsten zijn ook kritiek in een meer bijzondere en praktische zin. Ze belichamen een verklarende reflectie op, een waardeoordeel over, de erfenis en context waarvan ze deel uitmaken."[67]
Foucault droomt van een wetenschap die niet de utopieën (dingen die geen letterlijke plaats hebben) onderzoekt maar de heterotopiën (volslagen andere ruimtes). De maatschappij heeft haar eigen heterotopiën, haar tegenruimte, andere ruimtes. Voorbeelden hiervan zijn de tuinen, kerkhoven, gekkenhuizen, bordelen, gevangenissen, vakantiedorpen, musea, schepen, kloosters en vele andere.[68]



H. Chabot, Zomer 1939 (103x120 cm)

Geschilderde heterotopie

Mais avec tant d'oubli comment faire une rose,
Avec tant de départs comment faire un retour,
Mille oiseaux qui s'enfuient n'en font un qui se pose
Et tant d'obscurité simule mal le jour.

Écoutez, rapprochez-moi cette pauvre joue,
Sans crainte libérez l'aile de votre cœur
Et que dans l'ombre enfin notre mémoire joue,
Nous redonnant le monde aux actives couleurs

Le chêne redevient arbre et les ombres, plaine,
Et voici donc ce lac sous nos yeux agrandis ?
Que jusqu'à l'horizon la terre se souvienne
Et renaisse pour ceux qui s'en croyaient bannis !

Mémoire, sœur obscure et que je vois de face
Autant que le permet une image qui passe…

Jules Supervielle[69]

Hoe met zoveel vergetelheid een roos te maken

En hoe wordt zoveel afscheid ooit een wederkeer?
Uit vlucht van duizend vogels zet niet een zich neer
En zo diep duister doet geen schijn van dag ontwaken.

Toch luister, breng mij nader deze matte wangen
En laat uw hart vreesloos en vrij zijn vleugel slaan,
Dan zal herinn'ring in de schaduw spelen gaan
En krijgt de wereld weer de kleur van ons verlangen.

De eik wordt weder boom en nevels worden vlakte,
En zien uw groot geworden ogen niet dat meer?
Tot aan den horizon hervindt zich de aarde weer,
Herboren voor wie zich uit haar verbannen dachten!

Herinn'ring, duist're zuster, 'k zie u in 't gelaat,
Zolang als een voorbijgaand beeld mij schouwen laat.

Het geschilderde landschap (het schilderij zelf) is geen heterotopie in de zin van een letterlijk aanwezige andere plaats maar het verwijst naar zulk een plaats. Het schilderij verbeeldt de plaats, en maakt ze zichtbaar. In de landschappen van bijvoorbeeld Caspar David Friedrich verwijzen de afbeeldingen niet alleen naar een 'andere plaats' maar stellen deze ook present wat soms tot heftige positieve en negatieve reacties leidt bij de toeschouwers. De receptie van zijn werk maakte en maakt dit zichtbaar.[70]
Op basis van het bovenstaande voel ik mij gerechtigd het geschilderde landschap een heterotopie te noemen. Met de lading van dit begrip heterotopie wordt duidelijk dat het landschap meer is dan alleen maar wat verf en een ondergrond, een voorstelling en als zodanig het materieel en geestelijk product van een kunstenaar. De kunstenaar Anselm Kiefer die ik in het volgende hoofdstuk bespreek is er in een latere periode in zijn carrière zelfs toe overgegaan letterlijk andere plaatsen, heterotopiën, te ontwerpen in zijn atelier. Hij noemt deze plaatsen o.a. hemelpaleizen, een verwijzing naar thema's uit de Joodse mystiek.
Een fragment uit een interview in 2005 wil ik hier weergeven. De tekst werd opgenomen ter gelegenheid van een tentoonstelling in de VS met het thema Hemel en aarde. Het laat ook zien dat het specialisme van de schilder ook kan leiden tot diepere kennis – zijn vakbekwaamheid en zijn gedreven interesse maken niet alleen van hem een 'deskundige' maar ook een 'huomo universalis'.[71]

Hier volgt een deel uit het interview:

MA: When did you first become interested in the kabbala?
AK: I can't say for sure. Since childhood, I had studied the Old Testament, and sometime as a young man I began to read of Jewish mysticism. Then in the mid-1980s, I went to Jerusalem and began to re ad the books of Gershom Scholem. Beside the fact that cabbalistic stories and interpretations are very interesting, I think my attraction has something to do with the way that I work. People say that I read a lot, but in some ways I don 't. I read enough to capture images. I read until the story becomes an image. Then I stop reading. I can't recite a passage, but I can recite it as an image. For an artist it is important to have a strong, complex subject. Kabbala means "knowledge that has been received," a secret knowledge; but I think of it as images that have been received. As I said before, the Christian church hardened in its knowledge and its symbolism at a certain point. The cabbalistic tradition is not one but many, forming a sophisticated spiritual discipline. It is a paradox of logic and mystical belief. It's part scholarship, part religion, part magic. For me, it is a spiritual journey anchored by images.
MA: Thinking of it as a journey, an image that has co me to play a larger role in your art is that of the Merkaba -
AK: Of course, the chariot-the vehicle that rides to the throne of heaven.
MA: I think of the chariot as a kind of angel.
AK: It is more sophisticated than that. The image is that of a throne chariot of God, which could ascend and descend through the different heavenly palaces known as the Hechaloth-with the seventh or final palace revealing God. It comes from Ezekiel's vision of a mystical flight to heaven. But it is really a meditation tool. The cabbalistic mystics established a technique of using a chariot for a meditation tool. Using the chariot, the mystics would make an inward journey to the seven palaces in their correct order.
MA: Here on the grounds of your home in Barjac, France, you are creating a monumental installation of stacked concrete rooms or "palaces" that go up hundreds of feet into the air, as well as a sprawling series

of connected underground tunnels and spaces containing palettes, books, and lead rooms. Are you working your way through the palaces of heaven?
AK: I follow the ancient tradition of going up and down. The palaces of heaven are still a mystery. The procedures and formulae surrounding this journey will always be debated. I am making my own investigation. You know this book the Sefer Hechaloth (Hechaloth Book)? Obviously, this is not just about travelling through palaces, but travelling through yourself in order to know yourself; the old saying “Erkenne dich selbst.”[72]

Dit “ken uzelf” is ook een van de belangrijke motto’s van de Rozenkruizers, de Vrijmetselaren en andere genootschappen. Het is een begrip dat vooral in de ‘hermetische traditie’ een sleutelrol vervult. Vanoudsher de plek waar kunst, wetenschap, o.a. ook medicijnen, alchemie en filosofie bij elkaar komen.[73] René Char, Franse dichter en schrijver verwoordt zo zíjn heterotopie, en daarmee sluit ik deze paragraaf af:

Qu’il vive!

Ce pays n’est qu’un vœu de l’esprit, u contre-sépulcre.
Dans mon pays, les tendres preuves de printemps
et les oiseau mal habillés
sont préférés aux buts lointains.
La vérité attend l’aurore à côté d’une bougie.
Le verre de fenêtre est négligé. Qu’importe à l’attentif.
Dans mon pays, on ne questionne pas un homme ému.
Il n’y pas d’ombre maligne sur la barque chavirée.
Bonjour à peine, est inconnu dans mon pays.
On n’emprunte que ce qui peut se rendre augmenté.
Il y a des feuilles, beaucoup de feuilles sur les arbres de mon pays.
Les branches sont libres de n’avoir pas de fruits.
On ne croit pas à la bonne foi du vainqueur.
Dans mon pays, on remercie.

René Char[74]

Lang leve !

Dit land is slechts een geestelijke wens, een tegen-graf.
In mijn land geeft men de voorkeur aan de zachte bewijzen van de lente
en de schamel geklede vogels boven de verre doelen.
De waarheid wacht op het ochtendgloren naar een kaars.
Het vensterglas is vaal. Wat maakt het de waakzame uit.
In mijn land stelt men de aangedane man geen vragen
Geen kwaadaardige schaduw valt op de gekantelde boot.
Een half welkom is onbekend in mijn land.
Men leent alleen wat men met toegift terug kan geven.
Bladeren, veel bladeren hebben de bomen van mijn land.
De takken staat het vrij om geen vruchten te dragen.
Men vertrouwt de oprechtheid van de overwinnaar niet.
In mijn land zegt men dank je wel.

5. Excursie: Anselm Kiefer, het landschap als mythische heterotopie

Concorde

A Carlos Fuentes

Arriba el agua
Abajo el bosque
El viento por los caminos
Quietud el pozo
El cubo es negro El aqua firme

El agua baja hasta los árboles
El cielo sube hasta los labios

O. Paz[75]

Eenstemmig

Voor Carlos Fuentes

Boven het water
Onder het woud
De wind op de wegen

Rust van de bron
De emmer is zwart het water vast

Het water stroomt naar beneden tot aan de bomen
De hemel stijgt op tot aan de lippen

“Wat hebben wij gedaan, behalve onszelf tot in het oneindige ter discussie stellen, door zelfs vraagtekens te plaatsen bij het brommen van de vlieg? Daarin bestaat onze nederige verdienste en tevens de bron van onze wanhoop” schreef rebbe Feroush”

Edmond Jabès[76]

“Voor de oudheid is de poëzie herinnering. De herinnering is de muze. Degene die zingt doet dit vanuit de herinnering en verleent anderen het vermogen zich te herinneren. Het lied zelf is memorie, de ruimte waar de rechtspraak van de herinnering wordt uitgeoefend, de Moira, die duistere zijde die over recht en eer beschikt….Eigenlijk gelooft niemand dat kunstwerken en gezangen geheel en al zouden kunnen worden gecreëerd. Ze zijn altijd vooral gegeven, in de onbeweeglijke aanwezigheid van de herinnering. Wie zou belangstellen in een nieuw, niet overgedragen woord?
Niet het zeggen is van belang maar dat men herzegt en in die herzegging telkens weer iets voor de eerste keer zegt. Horen, in de verheven zin van het woord, betekent steeds gehoord hebben, plaats nemen in een gemeenschap van vorige toehoorders, hen in staat stellen opnieuw aanwezig te zijn in een volgehouden overeenstemming.”

Maurice Blanchot[77]

Mythologie als thema

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow

For Thine is the Kingdom

Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow

Life is very long

Between the desire
And the spasm
Between the potency
And the existence
Between the essence
And the descent
Falls the Shadow

For Thine is the Kingdom

For Thine is
Life is
For Thine is the

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.

T.S.Eliot[78]

In 1985 exposeerde de Duitse Kunstenaar Anselm Kiefer (geboren 1945 te Donaueschingen) in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Reusachtige landschappen van 3 bij 6 meter en groter, letterlijk loodzwaar, gemaakt met allerlei materialen waaronder zand, lak, stro, verf en foto's met titels als "Märkischer Sand", "Nigredo"[79] en "Innenraum" sierden de muren. Daarnaast lagen er tafels met boeken die voorzichtig (met witte handschoenen aan) doorgebladerd konden worden. Ik kan me deze eerste kennismaking nog goed herinneren. Dit werk heeft tot op de dag van vandaag een blijvende indruk achtergelaten. Niet alleen het thema landschap maar ook de wijze waarop deze tot stand kwamen hebben mij geïnspireerd in mijn eigen werk. In deze bijdrage ga ik niet uitgebreid in op het werk van Kiefer. Dat zou te ver voeren. Ik wil slechts enkele aspecten hiervan bespreken in het licht van dit hoofdstuk.[80]

Het werk van Kiefer noem ik mythologisch omdat de titels van zijn schilderijen en beelden, zijn boeken en installaties verwijzen naar mythes en hun inhoud.
Als kunstenaar, geïnspireerd door Peter Dreher en Joseph Beuys, zocht hij naar een inhoud om zijn kritiek op de recente Duitse geschiedenis en de taboeïsering van dit onderwerp van de Tweede Wereldoorlog in zijn werk bespreekbaar te maken. Dat lukt niet meteen, pas als hij het landschap en het beeld van het landschap inzet om zijn ideeën in verf en collages te verwoorden krijgt hij respons.[81]
In zijn werk grijpt hij terug op oude beelden die geworteld zijn in het Duitse geheugen. Thema's zijn onder andere: het bos (Der Wald), Noorse ("Duitse") heldensagen (Siegfrid, Brunhilde), veldslagen uit de Tweede Wereldoorlog en de mythe over het zogenaamde 'ontstaan van Duitsland', de Hermanslacht (Armenius de Germaan die Varus en zijn Romeinse legioenen verslaat in het Teutoburgerwoud) en

reacties op figuren uit de moderne schilderkunst en de rol van het schilderen zelf als metiér om kunst te maken.[82]
Kiefer heeft zich naast poëzie (o.a. Paul Celan) daarna verdiept in de mystieke traditie van de kabalah, de bijbel, Egypte en het Midden Oosten, de alchemie en de (filosofische en literaire) geschiedenis van het avondland. Kiefer wordt ook wel een filosofisch kunstenaar genoemd omdat hij commentaar levert op de westerse traditie. Veel van zijn werk is dan ook met titels voorzien, als duiding van de gemaakte voorstelling of als een soort vingerwijzing naar de diepere lagen onder het werk.[83]

Betekenis ver-lenen aan het schilderen

Zo meen ik dat ook jij bent

zoals de koelte 's nachts langs lelies
en langs rozen
als wit koraal en parels diep in zee
zoals wat schoon is rustig schuilt
maar straalt wanneer ik schouwen wil
zo meen ik dat ook jij bent
als melk
als leem
en 't bleke rood van vaal gesteente
of porselein
zoals wat ver is en gering
en lang vergeten voor het oud is
zoals een waskaars en een koekoek
en een oud boek en een glimlach
en wat onverwacht en zacht is en het eerste
en wat schuchter en verlangend en vrijgevig
gaaf maar broos is
zo meen ik dat ook jij bent

Jan Hanlo

Ik ben op zoek gegaan naar uitspraken van Kiefer die zijn eigen werk becommentariëren en die vanuit een metapositie betekenis kunnen geven aan zijn werk. In een citaat vat hij dat werk als volgt samen: “Die ganze Malerei, aber auch die Literatur und alles, was damit zusammenhängt, ist ja immer nur ein Herumgehen um etwas Unsagbares, um ein schwarzes Loch oder um einen Krater, dessen Zentrum man nicht betreten kann. Und was man an Themen aufgreift, das hat immer nur den Charakter von Steinchen, am Fuss des Kraters ...”[84]
In de zeventiger jaren noemt hij ‘schilderen = verbranden’ als hij ‘verbrande’ boeken maakt en as gebruikt in zijn landschappen. Het is niet alleen een verwijzing met een dubbele bodem naar de recente geschiedenis van de concentratiekampen, de receptie van deze geschiedenis in de poëzie van Celan (Het gedicht Todesfuge: “dein aschenes Haar Sulamith”), het is ook het begin van iets nieuws, een nieuwe periode als het vuur is uitgewoed.[85]

Kiefer hierover in een interview gepubliceerd in ‘Die Zeit’: “Die Asche ist ein wunderbares Medium, es ist das letzte Medium. Nach der Asche kommt zunächst einmal keine Verformung mehr. Wenn die Ascheteilchen herunterkommen, sind sie wie Atomteilchen, die das Licht einfangen. Es fiel andauernd Asche herab, ein schmales Rinnsal, das immer beleuchtet war. Man wusste nicht, ob die Lichtfunken gesammelt werden, nach oben steigen oder von oben kommen. Das ist ein Gedanke der Gnosis, dass die Lichtfunken in der Erde gefangen sind und man sie am Ende der Welt befreien muss.
ZEIT: Die Asche könnte auch am Anfang stehen.
Kiefer: Ein Ende ist immer ein Anfang. Ödipus wandelt sich von einem ausgestossenen Kriminellen in eine Lichtgestalt. Er ist durchs Feuer gegangen. Er ist Asche. Er ist am Ende völlig ausgebrannt, von Demütigungen, Schuldzuweisungen. Das Kleid, das ich für Ödipus gemacht habe, ist so starr und fest, dass es ihn gar nicht mehr braucht. Ödipus geht unter. Sein Licht bleibt. Ödipus hat eine Schuld auf sich genommen, die nicht bei ihm liegt, sondern in der Konstruktion der Welt. Er wird ganz überpersönlich. Es geht gar nicht mehr um die Person des Ödipus als Mensch, sondern er wird ganz zur Idee.”[86]

Het schilderen zelf als thema en als vorm van commentaar op de geschiedenis keert letterlijk terug in geschilderde paletten in de landschappen. De schilder staat niet buiten de geschiedenis, Kiefer had zelf deel van het destructieproces kunnen zijn als hij eerder geboren was.[87]
Schama noemt deze vorm van schilderen een agressieve herordening van de historische destructie die heeft plaatsgevonden. De terugkeer van het bos als thema, en de houten constructies van ruimtes bevat ook een verwijzing naar de naam van Kiefer, ‘Dennenboom’. Dat dit niet ver gegrepen is bewijzen een aantal schilderijen waarin hij zichzelf afbeeldt in een dennenbos. Zijn naam geeft in een interview in Die Zeit ook aanleiding om te verhelderen hoe hij tegen zijn ambacht als kunstenaar aankijkt en hoe indrukken die hij opdoet verwerkt worden in zijn werk.[88]



Zand en haren

CHAUSSEEN
Erwürgte Abendröte
Stürzender Zeit!
Chausseen. Chausseen.
Kreuzwege der Flucht.
Wagenspuren über den Acker,
Der mit den Augen
Erschlagener Pferde
Den brennenden Himmel sah.

Nachte mit Lungen voll Rauch,
Mit hartem Atem der Fliehenden,
Wenn Schüsse
Auf die Dämmerung schlugen.

Aus zerbrochenem Tor
Trat lautlos Asche und Wind,
Ein Feuer,
Das mürrisch das Dunkel kaute.

Tote,
über die Gleise geschleudert,
Den erstickten Schrei
Wie einen Stein am Gaumen.
Ein schwarzes
Summendes Tuch aus Fliegen
Schloss ihre Wunden.

Peter Huchel[89]

« A te mordre les jours grandissent,
Plus arides, plus imprenables que les nuages que se déchirent au fond des os. »

René Char[90]

"Om jou op te vreten groeien de dagen,
Droger, ongrijpbaarder dan de wolken, die diep in het bot zich verscheuren."

Het formaat van zijn schilderijen en later van andere werken zoals reusachtige kasten met boeken van lood, vliegtuigen, vleugels van lood, lood dat afkomstig is van het dak van de Dom van Keulen, roepen de vraag op waarom hij dergelijke loodzware en grote met materie gevulde werken maakt. Ik vermoed dat deze wijze van werken en waarnemen van de werkelijkheid minder te maken heeft met megalomanie, dan met het naar je hand willen zetten van de werkelijkheid, een herschepping.
Zo is het werk "Märkischer Sand" niet alleen een verwijzing naar het landschap dat rond Berlijn getekend is door een militaire geschiedenis maar ook een letterlijke reconstructie van dat landschap door zand en ander materiaal te gebruiken om het te vervaardigen. Het landschap wordt als het ware opnieuw geschapen als heterotopie. Gustav Büchsenschütz (1902-1996) schreef in 1923 een niet officiële hymne over het gebied, beelden die terugkeren in het werk van Kiefer:

1. Märkische Heide,
Märkischer Sand
Sind des Märkers Freude,
Sind sein Heimatland.

Refrain:
Steige hoch, du roter Adler,
Hoch über Sumpf und Sand,
Hoch über dunkle Kiefernwälder,
Heil dir mein Brandenburger Land.

2. Uralte Eichen,
Dunkler Buchenhain,
Grünende Birken
Stehen am Wiesenrain.
Steige hoch . . . . .

3. Blauende Seen,
Wiesen und Moor,
Liebliche Täler,
Schwankendes Rohr.
Steige hoch . . . . . .

4. Knorrige Kiefern

Leuchten im Abendrot,
Sah'n wohl frohe Zeiten,
Sah'n auch märk'sche Not.
Steige hoch . . . . . .

5. Bürger und Bauern
Vom märk'schen Geschlecht,
Hielten stets in Treu
Zur märk'schen Heimat fest!
Steige hoch . . . . . .

6. Hie Brandenburg allewege -
Sei unser Losungswort!
Dem Vaterland die Treue
In alle Zeiten fort.
Steige hoch . . . . .



Een ander werk waar hij via het landschap (als andere plaats – als heterotopie) reflecteert op het verleden en waarbij ook de poëzie een rol speelt zijn de werken met de titels Sulamith en Margarete, waarvan hij verschillende versies heeft gemaakt.[91] Het zijn beiden namen uit het gedicht van Paul Celan Todesfuge, een reflectie op de vernietiging in de concentratiekampen. Het zijn ook aanzetten om zich verder te verdiepen in de teksten over de kabalah. Dit leidt weer tot nieuwe werken met titels als de ladder van Jakob, het hemelse Jeruzalem, levensboom. In latere werken zal Kiefer deze namen van de vrouwen uit het gedicht tot boeken verwerken waarin de haren van een belangrijke rol spelen. Het gedicht van Paul Celan luidt alsvolgt:

TODESFUGE
Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus und spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr anderen singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süsser den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng
Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith[92]



Namen en naamgeving

De drie wonderlijkste woorden

Wanneer ik het woord Toekomst uitspreek,
Vertrekt de eerste lettergreep naar het verleden.

Wanneer ik het woord Stilte uitspreek,
Vernietig ik haar.

Wanneer ik het woord Niets uitspreek,
Schep ik iets dat in geen enkel niet-bestaan past.

Wislawa Szymborska[93]

Kiefer laat zich inspireren door namen, door de aura van woorden. Hij zegt hierover: "Es war, wie es immer bei mir ist: Am Anfang steht ein Begriff, eine ganz grosse, noch unaus-gefülte Vorstellung. Zum Beispiel ein Name. Es gibt Namen, die haben eine bestimmt Aura: Märkischer Sand, Königgrätz, Dreilinden. Oder jüdische Namen, etwa Lilith. Man braucht gar nicht viel darüber wissen, um damit arbeiten zu können. Der Name erzeugt seine Ahnung, ein Gefühl, dass dahinter etwas verborgen ist. Der Name Jason hat diese Aura. Und dieser Mythos steckt in einem, ohne dass man darüber gelesen hat." ('De herinnering over dergelijke namen is heel oud – vaak duiken zaken boven als je ermee bezig bent', zo Kiefer.) "Ja. Man muss sich Zeit lassen, bis diese Erinnerungen auftauchen – wie ein Fischer, der ruhig dasitzt und wartet, bis etwas anbeisst. So langsam kommen diese Einzelheiten nach und nach zurück ins Bewusstsein. Ich habe zum Beispiel, ohne genau zu wissen warum, mit Elementen wie Scherben, Zähnen und Kleidern gearbeitet."[94]

Dezelfde fascinatie die hij bij namen heeft gaat uit van materialen, lood bijvoorbeeld. Vanuit zijn interesse in de alchemie heeft hij een heel eigen beeldtaal ontwikkeld waarin de materialiteit van zijn werk tekenkarakter heeft gekregen. Kiefer hierover in een interview: "Es ist wie mit der Aura von Namen. Das Blei wirkt mehr als alle anderen Metalle auf mich. Wenn man so einein Gefühl nachforscht, erfährt man, dass Blei schon immer ein Stoff für Ideen war. In der Alchemie stand dieses Metall an der untersten Stufe des Goldgewinnungsprozesses. Blei war einerseits stumpf, schwer und mit Saturn verbunden, dem hässlichen Mann — andererseits enthält es Silber und war auch schon der Hinweis auf eine andere, geistigere Ebene.
SZ-Magazin: In der riesigen Sumpfhalle der Ziegelei liegt ein grosses Blei-Flugzeug von Ihnen im Lehm.
Kiefer: Genau, das meine ich. Es steht da, bleischwer und kann nicht fliegen, aber es behauptet, es könne Ideen transportieren.[95]
"Blei ist der Stoff der Melancholiker und Alchemisten ... Und Melancholie wurde in der Renaissance gleichgesetzt mit Künstlertum"[96] "Ich möchte noch etwas zu diesem Reifeprozess sagen. Das war ja die Ideologie der Alchemie: die Beschleunigung der Zeit, wie in dem Blei-Silber-Gold-Zyklus, der nur Zeit braucht, um Blei in Gold zu verwandeln Der Alchemist beschleunigte diesen Prozess damals mit Zaubermitteln. Das wurde als Magie bezeichnet. Ich als Künstler mache nichts anderes. Ich beschleunige bloss die Verwandlung, die schon in den Dingen angelegt ist. Das ist Magie, so wie ich sie verstehe.[97]

Metamorfose

Les Chevaux du temps

Quand les chevaux du Temps s'arrêtent à ma porte
J'hésite un peu toujours à les regarder boire
Puisque c 'est de mon sang qu'ils étanchent leur soif.
Ils tournent vers ma face un œil reconnaissant
Pendant que leurs longs traits m 'emplissent de faiblesse
Et me laissent si las, si seul et décevant
Qu'une nuit passagère envahit mes paupières
Et qu'il me faut soudain refaire en moi des forces
Pour qu'un jour où viendrait l'attelage assoiffé

Je puisse encore vivre et les désaltérer.

Jules Supervielle[98]

De paarden van den tijd

Wanneer de paarden van den tijd stilhouden voor
Mijn deur, moet ik wel toezien hoe zij gulzig drinken,
Daar 't is mijn eigen bloed waaraan hun dorst zich lest.
Hun dankbare oogen zoeken telkens mijn gezicht,
Terwijl hun lange teugen mij met onmacht vullen
En laten mij zo moe, zo wankel en alleen,
Dat een ontijd'ge nacht mijn oogleden doet zwichten;
Dan voel ik dat terstond ik nieuwe kracht moet scheppen,
Opdat als eenmaal wederkeert het dorstig span,
Ik nog te leven heb en hen verzaad'gen kan.

Kiefer is gefascineerd door het groeiproces, de metamorfose van dode en levende dingen. Hij is opgegroeid tussen de ruïnes van de Tweede wereldoorlog. Deze beelden maakten deel uit van zijn dagelijkse werkelijkheid. Hij zelf zegt er het volgende over: "Die Trümmer waren immer im Blickfeld. Das Haus neben uns wurde total zerbombt. Gerade diese Trümmer empfand ich nie als etwas Negatives. Das ist ein Zustand der Transition, des Umschwungs, der Veränderung. Mit den Steinen, die in den grossen Städten von den so genannten Trümmerfrauen – heute fast schon ein mythologischer Begriff – gereinigt wurden, habe ich Häuser gebaut. Diese Trümmer waren immer der Ausgangspunkt einer Konstruktion von etwas Neuem.
ZEIT: Wie meinen Sie das?
Kiefer: Trümmer sind an sich Zukunft. Weil alles, was ist, vergeht. Es gibt dieses wunderbare Kapitel bei Jesaja, in dem es heisst: Über euren Städten wird Gras wachsen. Dieser Spruch hat mich immer fasziniert, schon als Kind. Diese Poesie, die Tatsache, dass man beides zugleich sieht. Jesaja sieht die Stadt und die anderen Schichten darüber, das Gras und wieder eine Stadt, das Gras und wieder eine Stadt."[99]
En in een ander interview:
"WamS: "Ich denke vertikal", haben Sie einmal gesagt. Was meinen Sie damit?
Kiefer: Ich mache ein Bild, bis ich zu einem bestimmten Ergebnis komme, und löse anschliessend die Struktur wieder auf; setze die Arbeit der Witterung aus, tauche sie ins Wasser, brenne sie ab, überschwemme sie mit Farbe. Die Versatzstücke füge ich danach wieder zusammen. So ist es in der Geologie auch. Sedimente lagern sich ab, Gebirge falten sich auf.
WamS: Dann ist ein Kunstwerk von Ihnen nie wirklich fertig?
Kiefer: Genau. Ein Bild wird von Zeit zu Zeit aus dem Zusammenhang genommen und irgendwo hingehängt."[100]

Deze fascinatie voor de metamorfose keert ook terug in zijn werken die geïnspireerd zijn op teksten uit de Joodse mystieke traditie. Het probleem van goed en kwaad zoals hij dat gethematiseerd heeft in zijn oudere werk krijgt nu een nieuwe (mystieke) dimensie. Het zou te ver voeren om deze teksten de revue te laten passeren maar zij vormen de overstap naar een nieuwe wijze van werken bij Kiefer. Zij vormen als het ware de basis om niet alleen in schilderijen te verwijzen naar een andere werkelijkheid, een mystieke heterotopie, maar ook voor het inrichten van complete ruimtes in zijn atelier.[101] Zijn eerste grote atelier bevindt zich in het kleine plaatsje Odenwald op het terrein van een voormalige fabriek. De journalist die hem daar opzocht is vol verwondering. "Kiefer:[…] Ich brauche Platz...
SZ-Magazin: ... kein Wunder bei Werken, die bis zu zehn Metern breit, drei Metern hoch und 24 Tonnen schwer sind...
Kiefer: ... nicht nur deshalb. Ich habe keine lineare Produktion, ich male nicht ein Bild nach dem anderen, sondern arbeite an vielen Projekten gleichzeitig. Das Ganze ist wie ein Garten, in dem vieles zu gleicher Zeit wächst."[102]



Inzicht – moderne gnosis[103]

"Jedes einmal ins Licht getretene Wort ist ein Vorspann (der Menschheit) für immer. Denn jedes fordert, sobald es nur sichtbar wird, zur Produktion heraus. Man kann kein Wort lesen oder hörend aufnehmen, ohne es zugleich aus seinen Schrift- oder Tonelementen wieder zu schaffen. Schaffen heisst beseelen, ein nicht wieder beseeltes Wort bliebe ein nicht wieder geschaffenes, d.h. für den Nichtbeseeler tot."

Christian Morgenstern[104]

« Illusoirement, je suis à la fois dans mon âme et hors d'elle, loin devant la vitre et contre la vitre, saxifrage éclaté. Ma convoitise est infinie. Rien ne m'obsède que la vie. »

René Char[105]

"Door zelfbedrog ben ik tegelijk in en buiten mijn ziel, ver af van het glasvenster en dicht ervoor, steenbreek gesprongen. Mijn hebzucht is oneindig. Ik ben alleen van het leven bezeten."

Kiefer verplaatst later zijn atelier naar Barjac in de Ardèche in Frankrijk, hij richt daar grote hallen in. "Kiefer: Ich möchte Situationen schaffen, in denen man in einen Raum hineingeht, in denen man über Wege zu einem Ort gelangt. Es ist eigentlich wie bei den Peripatetikern: Durch das Gehen denkt man dann."[106] Het zijn ruimtes die exact passen binnen de beschrijving van Michel Foucault over heterotopiën. Daarbij zou je ze door de vele verwijzingen en het tekenkarakter ervan heterotopiën in het 'kwadraat" kunnen noemen. Niet voor niets hebben veel van zijn werken de titel Labyrint. Daarnaast is ook de lege ruimte voor hem belangrijk. De leegte heeft tekenkarakter. Ze verbindt het met het verleden en de toekomst.[107]
Voor de toeschouwer die niet vertrouwd is met zijn werk zal het misschien in eerste instantie niet meevallen om een dergelijke inzet en productie naar waarde te kunnen beoordelen. Het is een confrontatie met een nieuwe en andere wereld, een werkelijkheid met eigen dimensies, geworteld in de daden van de kunstenaar en zijn creatieve verbeelding en receptie van de werkelijkheid.
Over het effect van zijn werk op de toeschouwers zegt hij: "Ja, meine Arbeiten sollen ganz unscheinbar daherkommen. Das verwirrt natürlich viele Leute, und vielleicht finden sie es fürchterlich oder können nicht gleich etwa damit anfangen. Wenn sie sich aber eine Weile damit befasst haben, müssen sie sich eingestehen, dass sie zunächst falsch gedacht haben. Und das ist doch gut. Wenn jemand zuerst falsch denkt, und dann richtig, dann ist das richtige Denken doch viel wertvoller. So war es doch mit der Saulus-Paulus-Geschichte. Paulus, der zunächst falsch lag, hat die Religion durch sein Nachdenken doch sehr weit gebracht.
SZ-Magazin: Der Betrachter soll sich bei Ihnen also nicht an Schönheit erfreuen...

Kiefer: Ich glaube, dass das Unscheinbare für den Betrachter wertvoller ist. Wenn ihm das Interessante mit den dazugehörigen Erklärungen serviert wird, damit er schnell und einfach begreift — das ist doch schnell gegessen. Banales dagegen muss erst aufgebrochen werden. Ich selbst erlebe immer wieder, dass die wichtigsten Ideen bei Dingen kommen, die banal sind: bei ganz doofen Arbeiten, etwa dem Aufräumen eines Tisches. Bei der Reparatur einer Wasserleitung, die noch aus Blei war, kam ich aufs Bleiätzen. Nicht die grossartigen, sondern die banalen Dinge enthalten das, was weiterführt."[108]
Het atelier wordt dus voor Kiefer letterlijk een heterotopie. Hij bouwt zijn eigen hemel op aarde, een thema dat hem zijn leven lang al heeft gefascineerd. 'Werken aan hemel en aarde' zou je als het ware een samenvatting van het oeuvre en de inzet van Kiefer kunnen noemen.[109] Voor Kiefer is schilderen ook een weg tot inzicht, een kennen dat raakpunten heeft met het kennen van de mystieke traditie. En al kennend bepaalt dat de thema's van zijn werk, en zijn werk geeft weer inzichten voor zijn reflectie. Een vorm van kringloop, een perfect voorbeeld van het proces van semiose in het reflectie- en associatieproces van een kunstenaar. [110]



6. Excursie: Armando het landschap als historische heterotopie

"Lege hemel, evenbeeld"

Armando[111]

"Een oorlogszuchtig iemand reist wat af. Hij komt in verre landen. Veel natuurschoon onderweg."

Armando[112]

"Wat mij in de herinnering het meest treft is niet het feit dat zij het verleden herhaalt – maar dat zij het heden voedsel geeft. Zij geeft het heden een antwoord of een weerwoord, zij legt het de woorden in de mond en sluit in zekere zin alle rekeningen die door het gebeuren geopend zijn."

Paul Valéry, (Cahiers 1911. Sans titre, VII, 361)[113]



Jeugdervaringen uit de oorlog

“Nicht nur der Weg nach der Wahrheit scheint mehr wert als die Wahrheit selbst, um Lessingsch zu reden; noch wervoller als der Weg selbst scheint der Wille zu solch einem Wege.”

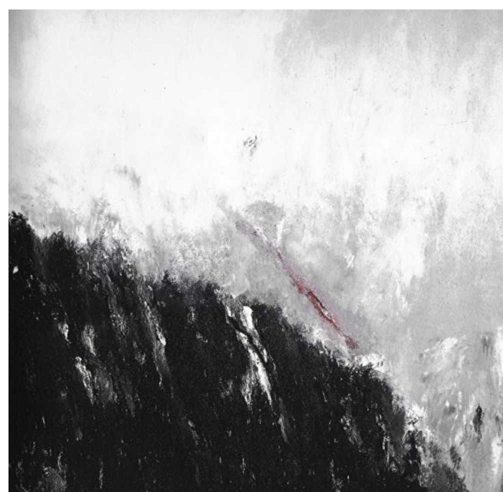
Christian Morgenstern[114]

« Le danger nous ôtait toute mélancolie. Nous parlions sans nous regarder. Le temps nous tenait unis. La mort nous évitait. »

René Char[115]

“Het gevaar ontnam ons alle melancholie. We spraken zonder ons aan te kijken. De tijd hield ons bijeen. De dood week ons uit.”

Meer ‘bescheiden’ dan Kiefer maar met een even grote fascinatie voor het verleden van de Tweede Wereldoorlog en de geschiedenis is de Nederlandse kunstenaar Armando. Ook hij houdt van grote werken al nemen ze niet de ruimte in die Kiefer aan zijn schilderijen toekent. De beeldhouwwerken van Armando zijn echter ook massief, groot en zwaar. Ze drukken als het ware op het heden als een zware last.[116] In die zin zijn er veel overeenkomsten in de tekenwaarde van het werk van Armando en Kiefer. Armando (geboren 1929 te Amsterdam) is een veelzijdig kunstenaar. Naast schilder en beeldhouwer maakt hij muziek en schrijft hij poëzie en proza. Daarnaast speelt hij theater. Vanaf 1979 woont hij in Berlijn waar hij tien jaar zal blijven. Dat zijn vruchtbare jaren geweest voor de ontwikkeling van zijn werk. Van zijn werk en leven als kunstenaar zijn ook een aantal korte documentaires gemaakt.[117]
Ik heb de eerste kennis gemaakt met zijn werk in het Stedelijk Museum te Amsterdam waar een aantal landschapsschilderijen hing in zwart-wit met titels als “Gefechtsfeld”, “Waldrand” en “schuldige Landschaft”. Jaren later toen ik zelf meer thematisch bezig was met het schilderen van landschappen en bij een antiquariaat een klein mapje met toeristische foto’s uit 1939 van de streek en het berglandschap Mayerhofen in Oostenrijk aantrof, besloot ik om deze foto’s te gebruiken bij een collage. Een van de foto’s bevatte de afbeelding van een dorpsplein met nazi-symbolen op een mast zoals je die zoveel aantreft in Duitse plaatsen in mei, de zogenaamde meiboom. De foto’s moeten dus gemaakt zijn na de “Anschluss”, de inlijving van Oostenrijk bij Hitler-Duitsland. Ik heb me toen de vraag gesteld in hoeverre het berglandschap getuige is geweest van de feiten die daarna hebben plaatsgevonden. Die vraag had ik waarschijnlijk niet gesteld als ik geen kennis had gemaakt met het werk van Armando en de fascinerende titel “Het schuldige landschap.”

Schuld als categorie van het landschap

EENS
Als het geluid van de angst is verstorven
en poten langzaam hun harige vertrouwdheid
met de grond hervinden,
als alle gangen
die nu uit de zware aarde omhoog voeren
naar ochtend of avond hun schuilhoeken prijsgeven,
als het bivak een wachter kan ontberen,
vreemde voetstappen niet langer de aandacht trekken
en de waakzaamheid wordt overgelaten aan
oude, doorgroefde, sinds duizenden jaren
begraven stenen.
Als het geluid van de angst is verstorven –

Carl-Erik af Geijerstam [118]

Armando heeft in zijn poëzie en andere teksten zijn relatie tot het landschap uitgewerkt: "Ik noem het schuldig landschap, ik kan ook zeggen vijandig landschap. Goede voornemen: het landschap zal door mijn toedoen in zijn schulp kruipen. Ik ga behoedzaam in de aanval. Wees daar zeker van. Ik ga het landschap aanpakken, weer gaan heersen."[119] Het is meteen een verklaring waarom hij zo op deze wijze landschappen is gaan schilderen.
"Wat is een schuldig landschap. Voor de onwetenden, de veel te velen: Armando begon in de eerste helft van de zeventiger jaren reeksen schilderijen en tekeningen te maken, die hij 'schuldig landschap' noemde. Een schuldig landschap noemde hij een landschap *dat heeft zien gebeuren,* want in landschappen, in de schone natuur vinden ook de afgrijselijkste opvoeringen plaats. Veldslagen, sluipmoorden. Man tegen man. Aanleg en onderhoud van kampementen. Barakken. Plekken te kwelling van weerloze schepsels. Voornoemd landschap heeft zich daar nooit iets van aangetrokken, is zelfs zo schaamteloos geweest om gewoon door te groeien, het is een schande, ik raak er niet over uitgesproken. De confrontatie natuur-cultuur is een onbarmhartig gebeuren, gaat met pijn gepaard, geloof dat maar. Jaja, ik weet wel, het is zinloos om de natuur *schuldig* te noemen, maar kunst is ook zinloos, daarom is kunst zo onontbeerlijk. En gewetenloos. Sinngebung des Sinnlosen. Schuldig landschap dus. Jammer dat het je ontgaan is."[120]
Armando woonde in de buurt van een klein kamp in de buurt van Amersfoort, het "Polizei- und Durchgangslager Amersfoort." Edith Stein, een Joodse die ingetreden was in het katholieke klooster van de zusters Carmelitessen te Echt, heeft hier nog gevangen gezeten voordat zij in 1942 in Auschwitz in de gaskamers werd vermoord. De nabijheid van deze plek, zo dicht bij huis heeft Armando altijd bezig gehouden. Zijn werk is een voortdurende actualisering van de thematiek van de oorlog. Daarom zou ik zijn landschappen een historische heterotopie willen noemen. Ze willen de toeschouwer meenemen, meevoeren naar deze werkelijkheid die hem niet loslaat. Een werkelijkheid die ook nu nog aanwezig is in het landschap dat wij betreden.
De herinneringen aan de oorlog zou je misschien ook een vorm van obsessie kunnen noemen.[121] Zijn woorden wijzen in die richting: "Is de oorlog eigenlijk wel van jou?" "Ongetwijfeld denken we slechts met een klein gedeelte van ons verleden; maar het is met ons totale verleden, de oorspronkelijke neiging van onze ziel inbegrepen, dat we verlangen, willen, handelen. Ons verleden doet zich dus in zijn geheel aan ons voor door zijn stuwkracht en in de vorm van strevingen, hoewel daarvan slechts een klein gedeelte tot voorstelling wordt."[122]
Paul Valéry schrijft over het geheugen als basis voor het denken. In Armando komt dit pregnant naar voren: "Het geheugen is het lichaam van het denken. Het denken bestaat alleen als het wordt uitgedrukt; in uitgedrukte vorm bestaat het uit geheugenelementen. Het denken uitdrukken betekent het samenstellen uit deze elementen. Het heden is niet anders dan een combinatie van het voorafgaande. Hoe kleiner de elementen zijn, hoe sterker de indruk van nieuwheid gewekt wordt." (Cahiers 1920, L, VII, 598)[123]
"Herinneringen zijn een last. Ze maken zich meester van de gedachten en vullen het hoofd. Kan er nog iets nieuws bij? Nauwelijks. Haast is de maat vol. Kunnen er niet wat herinneringen verwijderd worden om plaats te maken voor iets anders. Misschien. Maar dan moet men heel erg z'n best doen. Helaas wordt de broze gedachtegang hoofdzakelijk bestuurd en gevormd door de herinnering. De gedachten kunnen slechts kleine, kleine danspasjes maken. O, hoe moeilijk het is om het hoofd te verlaten. Hoe moeilijk het

is om het leeg te scheppen. Hoe men moet zwoegen. En hoe men steeds het onderspit delft. Hoe men daar langzaam aan te gronde gaat.
IK zou zo graag es aan het verleden willen schudden, maar dat kan niet. Je gaat ook niet staan schudden aan een rots. Die blijft liggen waar ie ligt.
Ineens is iets kunst. Ineens zijn de stoutmoedige gedachten en daden van een troosteloos mens in het domein van de kunst terechtgekomen. Dat is, ik weet het uit ervaring, een streng en wrang domein, met eigen wetten en gevechten. Je kunt daar beter niet terechtkomen, want je wilt ook wel weer es terug en dat lukt je lang niet altijd. Mij is het nooit meer gelukt."[124]

Metafysiek van het landschap

Er is metafysica genoeg in denken aan niets.

Wat ik denk van de wereld?
Weet ik veel wat ik van de wereld denk
Als ik ziek werd zou ik daaraan denken.

Welk idee heb ik over de dingen?
Welke mening heb ik omtrent oorzaak en gevolgen?
Wat heb ik tot nu bespiegeld over God, de ziel,
Over de schepping van de Wereld?
Ik weet niet. Voor mij is daaraan denken de ogen sluiten
En niet denken. Het is de gordijnen dichtdoen
Van mijn raam (dat geen gordijnen heeft).

Het mysterie der dingen? Weet ik veel wat mysterie is!
Het enige mysterie is dat er zijn die denken over het mysterie.
Wie in de zon staat en de ogen sluit,
Begint met niet te weten wat de zon is
En heel veel dingen te denken vol van warmte.
Maar dan opent hij de ogen en hij ziet de zon,
En kan al nergens meer aan denken,
Want het zonlicht is meer waard dan de gedachten
Van alle filosofen en van alle dichters.
Het zonlicht weet niet wat het doet
En daarom faalt het niet en is het gemeengoed en goed.

Metafysica? Welke metafysica hebben die bomen?
Die van groen zijn en gekruind en takken hebben
En van vruchten geven op hun tijd, hetgeen ons niet doet denken
Ons, die niet bij machte zijn ze echt te zien.
Maar welke metafysica is beter dan de hunne,

Die is: niet weten waartoe ze leven
Noch weten dat ze het niet weten?

'Innerlijke constitutie der dingen'...
'Innerlijke zin van het Heelal'...
Dat alles is onecht, dat alles wil niets zeggen.
Het is ongelooflijk dat men denken kan aan dat soort dingen.
Het is als denken aan redenen en doeleinde
Wanneer het eerste ochtendlicht straalt, en langs de rand der bomen
Een zacht en glanzend goud de duisternis verdrijft.

Denken aan de innerlijke zin der dingen
Is overtollig, zoals denken aan gezondheid
Of als een glas water dragen naar het water van de bronnen.

De enige innerlijke zin der dingen
Is dat ze geen enkele innerlijke zin hebben.

Ik geloof niet in God omdat ik hem nooit heb gezien.
Als hij zou willen dat ik in hem geloofde,
Zou hij ongetwijfeld met mij komen praten
En mijn kamer binnenstappen
En mij zeggen, Hier ben ik!

(Dit klinkt misschien lachwekkend in de oren
Van wie, niet wetende wat kijken naar de dingen is,
Ook niet begrijpt degene die erover spreekt
Op de manier van spreken die het waarlijk zien der dingen leert.)

Maar als God de bloemen en de bomen is
En de bergen en zon en het maanlicht,
Dan geloof ik in hem,

En mijn hele leven is één gebed en één mis,
En een communie met de ogen en door de oren.

Maar als God de bomen en de bloemen is
En de bergen en het maanlicht en de zon,
Waarom dan noem ik hem God?
Ik noem hem bloemen en bomen en bergen en zon en maanlicht;
Want als hij, opdat ik hem zou zien,
Zich zon gemaakt heeft en maanlicht en bloemen en bomen en bergen,
Als hij mij verschijnt zijnde bomen en bergen
En maanlicht en zon en bloemen,
Dan is het omdat hij wil dat ik hem ken
Als bomen en bergen en bloemen en maanlicht en zon.

En daarom gehoorzaam ik hem,
(Wat weet ik meer van God dan God van zichzelf?),
Ik gehoorzaam hem door te leven, spontaan,
Als wie de ogen openslaat en ziet,
En ik noem hem maanlicht en zon en bloemen en bomen en bergen,
En ik heb hem lief zonder aan hem te denken,
En ik denk mij hem door te zien en te horen,
En ik ga met hem op ieder uur.
(1914)

Fernando Pessoa[125]

Armando stipt met zijn werk en het commentaar dat hij geeft een metafysisch probleem aan: het probleem van het kwaad, kwaad dat niet alleen te maken heeft met de ethische oppositie van goed en kwaad, maar dat verder gaat dan ethiek. Het is de vraag naar het kwaad als zodanig. Verder dan het ingrijpen en handelen van mensen.
"Ik heb het al zo vaak gezegd, maar ik kan het niet genoeg herhalen: de schoonheid is niet pluis, de schoonheid is geen knip voor de neus waard, de schoonheid trekt zich nergens wat van aan."
"Schoonheid, schoonheid? Als je even om de schoonheid heenloopt zie je het begin van een lange, angstige gil. Dat mag ik niet verzwijgen."
"Het eigenaardige van zo'n plek, en van vele andere plekken, is dat er bomen omheen staan, de bomen van een trots bos, er staat geurend struikgewas, de vogels tsjilpen en kwetteren in de bomen, boven de bomen zijn de wolken, die zich in de hemel bevinden en de hemel bevindt zich boven de ronde aarde en de aarde schijnt te wentelen in het heelal."
Armando vermoedt dat dit kwaad zichtbaar kan worden in de natuur. Hij wil dat inzicht aan de natuur ontworstelen.[126]

“Alle schuld heeft zich in mij opgestapeld, een bouwwerk bijna. Ik ben ieders schuld. Ik ben langzamerhand degene, ik ben behoorlijk op weg, mij is een toon beschoren.”[127]
Naast de ontroering en het gegrepen zijn is er de kunst om die schoonheid van het kwaad om te zetten, te transformeren. Dat kan troost bieden.
“Hemelhoge dennenwouden die me zo ontroeren. Ja de bossen boeien mij. Zij zien gebeuren. Zij zwijgen. Zij waaien zacht. Vooral de woudzoom heeft veel kwaad gezien. Soms beschijnt de zon de lange stammen, opdat ze schoon in hun verraad worden. Alles is hier mooi in toom.”[128]
“Het is de schoonheid van het kwaad, die Schönheit des Bösen, het is de schoonheid die zich in de buik van het kwaad bevindt, die in het kielzog van het kwaad een plek zoekt om zich aan mij te vertonen, ofschoon ik er helemaal niet van gediend ben. Deze schoonheid noopt mij het kwaad naar het loze, want amorele dimensie van de kunst over te hevelen, en zie het kwaad is geen kwaad meer, het is kunst. Das unschöne Schöne, das furchtbare Schöne wordt kunst, met naar ik hoop das Erhabene, het verhevene als resultaat. Das Erhabene als die kunstliche Bändigung des Entsetzlichen.”[129]
Maar het werk en de teksten van Armando blijven iets wanhopigs houden wat hij ook grif toegeeft: “Wat blijft me anders over dan wanhopig vlaggen te schilderen.” “Ze wapperen, soms met een hoge rug van kwaadheid.” “Vlaggen lijken soms op bijlen, dat ben ik te weten gekomen.” Kortom, met een woord uit de film samengevat, een kernachtig woord: “Onverrichterzake!”[130]
Thema’s die voortdurend in zijn werk terugkeren zijn vaak elementen uit deze context van beklemming, opsluiting, gevangenschap en oorlog. Werken met de titels als “Kopf, Gestalt, Hand, Melancholie, Schwarze Landschaft, Leiter, das Rad, der Zaun, die Fahne, das Tier” beheersen het beeld. Na echter jarenlang gewerkt te hebben met hoofdzakelijk zwart en wit is de kleur teruggekeerd. Eerst aarzelend met een overheersing van de zwarte tinten, in 2005 in de werken “Seestück, das Schiff, Denkmal, der Arm, das Haus” overheersen andere kleuren.
De schilderijen met de titel “Seestück” hebben een duidelijke horizon. Maar ondanks de kleuren blijft Armando trouw aan zijn droevige bevindingen. Er is dan wel een horizon in dit laatste werk, er is kleur ook in de andere werken, de thema’s en de uitwerking ervan wijken niet af van het werk wat hierboven ter sprake kwam. Het meest kenmerkende is dat voor “Das Haus”. Het is een huis waar de vlammen uitbreken, een huis in brand en “der Arm” en “die Gestalt” leggen getuigenis af van de mistroostigheid van het landschap waarbinnen Armando zich geestelijk bevindt. Zijn werk is een historische heterotopie voor hem geworden waar geen ontsnappen uit mogelijk lijkt.[131]

[…]
hij ligt.
zijn dag was al vervallen, de nacht vecht wild en stil.
hij ligt en wil een blind begin zijn van
bindend zien en denken.
wat is nog dag of duisternis?
ginds wil hij het wonder horen: klank van dankende aarde.

hij is gebonden aan hemel en doden, wier
toortsen dit lege land verlichten, maar verstaat
geen teken van leven.
haat gaf geen genezing;
de slapende helden zullen in waarheid ontwaken, dood
wordt zaad en adem.

zie, haar schoot wiegt hun spraakloze hoofden; laat
hun daden ontrijzen aan haar, de schaarse aarde.

wil deze zuil tot boom vervormen,
laat dit woord tot storm verworden,
maar dit sombre oog verschralen tot de dood mij vinden wil;
het vreest een wetend leven.

zij, die weten, kennen de dood, geen leven;
zij horen niet de bleke schreeuw, die spreken heet.
het woord wordt zonder klank geboren, voor wie
zal het dan klinken?

0, denkende, denkende schepping,
schuw licht dat schuldigen zegent,
zij roofden zonde na zonde en zwegen:
het kille kind werd woord en beiden overleefden.

Laat hem de stilte na jaren medeweten.

Armando[132]



Voor een overzicht van mijn eigen werk zie: **http://landscape.mystiek.net**
ook voor een artikel over de invloed van Armando op mijn eigen werk
“Het kunstwerk in de ogen van de toeschouwer”:
http://landscape.mystiek.net/betekenis.htm

7. Het landschap als religieuze heterotopie

Azuis os montes que estão param.
De eles a mim o vário campo ao vento, à brisa,
Ou verde ou amarelo ou variegado
Ondula icertamente.
Débil como uma hasta de papoila
Me suporta o momento. Nada quero.
Que pesa o escrúpulo do pensamento
Na balança da vida?
Como os campos, e vário, e como eles,
Exterior a mim, me entrgo, filho
Ignorado do Caos e da Noite
Ãs ferias em que existo.

Blauw rusten de bergen in de verte.
Tussen hen en mij golft in de zachte
Wind onzeker het veelsoortig land,
Nu groen, dan geel, dan bont.
Breekbaar als een papaverstengel draagt
Mij het moment. En ik verlang niets meer.
Wat wegen de scrupules van het denken
Op des levens weegschaal?
Veelsoortig als de velden en, als zij,
Vreemd aan mijzelf, geef ik, vergeten zoon
Van Chaos en Nacht, mij over aan
De pauze in dit leven.

Ricardo Reis (Fernando Pessoa)[133]

"Die Wirklichkeit hat ihre innere Transparenz verloren oder, in einer anderen Metapher ausgedrückt: ihre Transparenz für das Ewige. Das system endlicher Relationen, das wir das Universum nennen, ruhte nur noch in sich selbst."

Paul Tillich: Die verlorene dimension (1958) [134]

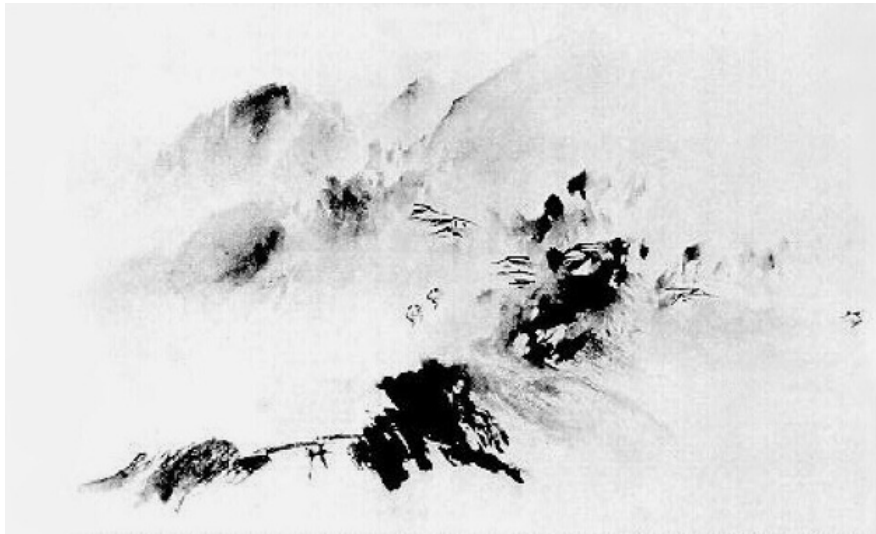
Kunst en de mythologie

"Die Wissenschaft ist nur eine Episode der Religion. Und nicht einmal eine wesentliche"

Christian Morgenstern[135]

Volgens de Joodse filosoof Franz Rosenzweig hoort kunst thuis in het domein van het mythische.[136] Kunst is afgesloten als het ware door een muur van kristal voor al datgene wat geen kunst is. Kunst kan op zichzelf staan en hoeft niet dienstbaar te zijn. De mythe vormt de basis voor de schoonheid. Alsof deze van een 'andere wereld' komt. Die schoonheid treffen we ook aan in de natuur, niet door mensenhanden gemaakt. De natuur staat op zichzelf. Daarom zijn veel mythen ook gelocaliseerd in de natuur en doen zij een poging om in een verhaal natuurverschijnselen te verklaren en te duiden.[137]
In een betrekkelijk recent fenomeen in de kunst, de film, spelen mythologieën een beduidende rol. Ze vorm vaak inhoud of achtergrond van een vertelling die met filmische middelen wordt verbeeld. Ook hierin speelt de natuur vaak een bijzondere rol omdat ze het decor vormt voor het verhaal.[138] Maar je kunt bij films net als bij literatuur ook denken aan het landschap van de geest, het innerlijk landschap dat filmisch wordt zichtbaar gemaakt. Het uiterlijke landschap en het innerlijke landschap hebben soms een specifieke relatie met elkaar, een thema dat niet alleen in karakterfilms maar ook in science fiction wordt uitgewerkt

en gebruikt.[139] In deze tekst gaat het niet over het landschap in de film maar met evenzo goed rechts kan men stellen dat de regisseur zijn eigen landschappen ontwerpt op het witte doek. Het zijn niet alleen landschappen in de ruimte zoals een schilderij, maar ook in de tijd omdat de beweging inherent is aan de film.[140]
Het werk van Anselm Kiefer heb ik een mythische heterotopie genoemd, dat van Armando een historische heterotopie. Bij beide kunstenaars is duidelijk dat zij zich op een ander terrein bevinden dan het alledaagse. Karakteriseringen van kunstwerken hebben de neiging zich niet aan de grenzen van vaste betekenissen binnen het taalspel te houden. Er zijn overlappingen. Datzelfde geldt ook voor een beschrijving van het begrip religieuze heterotopie. Letterlijk zou je dit een andere plaats kunnen noemen waar het religieuze de belangrijkste rol vervult. In een cultuur zoals de Chinese bijvoorbeeld in de tijd ruwweg vóór 1700 (na Christus) was het landschap als vanzelfsprekend onderdeel van een religieus zelfverstaan. De hemel werd als goddelijk beschouwd. Deze hemel overspande alles. Schilderijen die het landschap tot onderwerp hadden verbeelden dus ook een religieuze heterotopie. We leven nu in een andere tijd en deze opvattingen over het sacrale landschap en de religieuze beleving daarvan zijn niet meer vanzelfsprekend.[141]
Vandaar dat in dit hoofdstuk een aanzet wordt gegeven om het landschap als religieuze heterotopie nader te duiden.[142]



Religie als zoektocht naar ultieme betekenissen

DE STILTE

Er komt een moment waarop je merkt
dat de stilte helemaal niet opgezocht hoeft te worden,
dat ze er allang was
vlakbij,
ja, dat wij haar met ons meedroegen
in het zachtmoedig bezig zijn van ons lichaam,
in zijn geduldige reis door de tijd.
De stilte hoeft nooit zelf te reizen,
zij valt altijd samen met haar doel
en haar wachttijden kan niemand meten.
*
De stilte bestiert de geluiden
houdt ze in bewaring,
zorgt voor hen gedurende hun korte leven
en laat hen nooit in de steek.

Zelfs de meest ingetogen geluiden,
die zich niet opdringen
en nauwelijks weet hebben van zichzelf;
krijgen in de stilte de hun toegemeten tijd
zoals het zachte krabben van nagels over de vloer
toen de hond zijn poten al dromend bewoog
of het geritsel uit de mierenhoop
toen de grote trek begon in de zonnewarmte
van een ochtend in april.
Geduldig te zijn als de steen
in zijn afwachting van het mos,
diens traag tastende wortels
die in alle rust
hun houvast zoeken -
te weten dat iets je zoekt
en op je wacht
daarbinnen in de stilte,
dat je tenslotte wellicht
voor een soort ontmoeting zult staan,
voor een tastend begin.

Carl Erik Af Geijerstam[143]

Het is zonder meer problematisch geworden te spreken over God. God zou je kunnen verstaan in de zin van de Theoloog Paul Tillich, als ‘oneindige, onuitputtelijke grond van het zijn’, maar het kan ook anders.[144] Om te kunnen spreken over landschappen als religieuze heterotopie is het niet noodzakelijk om een definitie van God te geven. Maar een nadere duiding van het begrip religie en het sacrale is wel op zijn plaats. Tillich beschrijft religie als een ‘ultimate concern’, gericht op ultieme betekenissen. Deze ultieme betekenissen die tijd- en cultuurgebonden zijn omdat ze in verschillende culturen en tijdperken ontstaan en elkaar aflossen hebben als kenmerk dat mensen er een soort houvast aan kunnen ontlenen waardoor hun daden gemotiveerd worden.

Ook de formuleringen van de eigen religieuze invulling van het leven worden hierdoor gestructureerd. Je zou het een spel van betekenissen kunnen noemen, een semiose op het niveau van het existentieel zelfverstaan.[145] Tillich verwijst naar het gebied van de kunst om het religieuze in al zijn dimensies te verkennen: “In diesem Zustand wird die religiöse Frage laut. Was dabei im Innern des Menschen vorgeht, hat seinen Ausdruck gefunden in der Kunst unserer Zeit, gefunden in der bildenden Kunst wie in der Literatur, und- wenn auch in geringerem Masse -in der Philosophie. Wir müssen uns also diesen Gebieten zuwenden, wenn wir die religiöse Haltung des heutigen Menschen verstehen wollen. Im Stil der modernen Kunst sowie in ihren Gegenständen springt die leidenschaftliche und oft tragische Such nach einem sinn des Lebens aus, in einer Zeit, in der die Dimension der Tiefe verdeckt ist. Moderne Kunst und Philosophie sind nicht religiös im engeren Sinn des Wortes; aber die religiöse Frage wird in ihnen radikaler und dringlicher aufgeworfen als in der sogenannten religiösen Literatur…Wenn der Maler die äussere Oberfläche der Welt zerbricht und aus den Stucken eine neue Welt aufbaut, die keine Ähnlichkeit mehr mit der Welt hat, wie wir sie zu sehen gewohnt sind, die aber unsere Angst ausdrückt und unseren Mut, dieser Angst standzuhalten - dann geht es ihm um die religiöse Frage.”[146]

Tillich hanteert een ruim begrip met betrekking tot religie. Hij beperkt zich niet tot de praktijken en opvattingen van religieuze c.q mensen die hun geloof expliciet belijden binnen een godsdienst. “Religion ist im weitesten und tiefsten Sinne des Wortes das, was uns unbedingt angeht. Und das, was uns unbedingt angeht, manifestiert sich in allen schöpferischen Funktionen des menslichen Geistes.”[147] Tillich doet ons ook meteen een model aan de hand waarmee wij in het proces van betekenisgeving naar het landschap kunnen kijken: de verbinding tussen het verticale en het horizontale. Tillich gebruikt dit model van de verticale en horizontal richting om de menselijke existentie te beschrijven, maar het leent zich mijns inziens ook als metafoor om het landschap nader te analyseren als religieuze heterotopie.[148]

Transparantie

"Erst das Wort reisst Klüfte auf, die es in Wirklichkeit nicht gibt.
Sprache ist in unsere termini zerklüftete Wirklichkeit"

Christian Morgenstern[149]

Tillich gaat ervan uit dat onze werkelijkheid de transparantie voor het eeuwige 'verloren' heeft. Dat betekent dus dat onze werkelijkheid een dergelijke transparantie kan hebben. Kan de aarde zicht geven op de hemel, op het goddelijke, het sacrale, het de mens overstijgende en zingevende 'momentum'[150]? Met andere woorden kan de aarde, in ons geval, kan het landschap het goddelijke bevatten en onthullen? Of is dat een illusie, een hersenspinsel zonder grond? Niemand heeft echter het laatste woord in deze: "De waarheid kan geen bezit zijn en wat men bezit kan de waarheid niet zijn, hoogstens een tip van haar gewaad."[151]
Bevat het landschap een zekere 'transparentia' doorschijnendheid voor het sacrale? Kiefer die een aantal van zijn werken in het atelier Himmelpalaste noemt werkt veel met glas. Ik vermoed dat hij hiermee op deze transparantie duidt.
De natuur heeft ook altijd gegolden als vindplaats voor het goddelijke. De verwondering is daar mede debet aan, want de natuur kan overweldigend zijn en de mens is dan snel geneigd betekenis hieraan te verlenen binnen een religieus en godsdienstig kader.[152]
Libbrecht beschrijft in "Inleiding Comparatieve Filosofie II" drie aspecten van de relatie tussen de ontroerde mens en de natuur: het gevoel van dankbaarheid, ("danken is ge-denken. Daarom heeft denken geen zin zonder danken"- M. Heidegger, Was heisst Denken? 1954)[153], het gevoel van eerbied (en verering – "Deus sive natura" Spinoza) en het gevoel van verantwoordelijkheid.[154]

Samenvattend kunnen we enkele aspecten naar voren halen die van belang zijn voor een bestudering van het landschap als religieuze heterotopie: transparantie, verticaliteit en horizontaliteit. De concrete invulling van deze begrippen is afhankelijk van de inhoud van betekenissen die wij hieraan toekennen als kunstenaar en als toeschouwer en het samenspel tussen kunstwerk en toeschouwer.[155] Want niet alleen de kunstenaar die zijn verbeelding gestalte geeft in het werk, is hier van belang, maar ook degene die het werk aanschouwt en die op zijn eigen wijze een bijdrage levert aan het betekenisproces. Tenslotte vormt de openheid voor nieuwe betekenissen een voorwaarde om het kunstwerk te ontdekken. De filosoof Cornelis Verhoeven heeft in zijn boek 'Het grote gebeuren' over de duisterheid van de taal geschreven. Een taal die duister moet blijven en in die duisterheid nieuwe dimensies kan openen.[156]
Daarnaast kun je je afvragen of er ook vormelementen zijn en tekens die duiden op een sacrale beleving van het landschap. Zo leveren kunstwerken uit niet westerse religies soms informatie over de beleving van het landschap, bijvoorbeeld een aanduiding voor het goddelijke in de overgang van dof naar glans, de structuur van de lijnen, het kleurgebruik, het materiaal bijvoorbeeld in de cultuur van de Australische Aboriginals, Amerikaanse indianen en Afrikaanse stammen.[157]



8. Excursie: Caspar David Friedrich

“Dit is een van de lessen die de moderniteit uit Hölderlins reflectie over de tragedie kan trekken:
juist de mens die de eenheid met het absolute opzoekt,
ervaart de afgescheidenheid. Hij die zich met de grond van zijn bestaan wil verzoenen,
ervaart de scheiding en het eindeloze dwalen.”

Frank van der Veire[158]



Het landschap beleven

*“Phantasie ist ein Göttergeschenk, aber Mangel an Phantasie auch. Ich behaupte,
ohne diesen Mangel würde die Menschheit den Mut zum Weiterexistieren längst verloren haben.”*

Christian Morgenstern[159]

Hoe Caspar David Friedrich (1774 – 1840) over zijn werk dacht is slechts spaarzaam bekend uit brieven en dagboekfragmenten. Opvallend in zijn dagboek is het commentaar dat hij geeft op het werk van kunstenaars die ervan getuigen wel technisch te kunnen schilderen maar waar duidelijk een gebrek wordt ervaren aan inspiratie (Beseelung). Voor hem zelf is schilderen een serieuze bezigheid die alles te maken heeft met het innerlijk van de kunstenaar: “Der Maler soll nicht bloss malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht. Sonst werden seine Bilder den spanischen Wänden gleichen, hinter denen man nur Kranke oder gar Tote erwartet.[160]
Er is in de loop der jaren veel over Friedrich geschreven omdat zijn werk in de latere generaties een diepe indruk heeft gemaakt. In zijn eigen tijd heeft hij voor- en tegenstanders gekend van zijn werk. Met vuur werd zijn werk aangevallen en door anderen verdedigd. Kamerheer van Ramdohr verwijt hem vertegenwoordiger te zijn van een nieuwe tijdsgeest: “und wenn ich nun sehe, dass die Tendenz, die hier das Talent nimmt, dem guten Geschmack gefährlich wird, dass die dem Wesen er Malerei, besonders der Landschaftsmalerei, ihre eigentümlichste Vorzüge raubt, dass sie mit einem Geiste in Verbindung steht, der die unglückliche Brut der gegenwärtigen Zeit und das schauderhafte Vorgesicht der schnell heraneilenden Barbarei ist – dan wäre es Pusillanimität zu schweigen…”[161]

Van Ramdohr werpt Friedrich niet alleen een miskenning voor de voeten van de regels van de klassieke landschapschilderkunst maar ook dat hij het landschap gebruikt om een religieuze allegorische inhoud te verbeelden. Dat laatste is een vraag die tot op de dag van vandaag een rol speelt in de discussies over kunst. Mag kunst ingezet worden om iets van een religieuze gewaarwording te verbeelden en wordt het kunstwerk daarmee ondergeschikt gemaakt aan een hoger doel?
Friedrich respondeert op de aanval van von Ramdohr door te stellen: “Jedes wahrhafte Kunstwerk muss nach seiner Meinung (= Friedrich) einen bestimmten Sinn aussprechen, das Gemüt des Beschauers entweder zur Freude oder zur Trauer, zur Schwermut oder zum Frohsinn bewegen, aber nicht alle Empfindungen, wie mit einem Quirl durcheinandergerührt, in sich vereinigen wollen. Eines muss das Kunstwerk nur sein wollen, un dieser eine Wille muss sich durchs Ganze führen, und jeder einzelne Teil desselben muss das Gepräge des Ganzen haben, und nicht wie viele Menschen sich hinter s chmeichelnden Worten und heimtückischer Bosheit verstecken.”[162]

Het verlangen in het landschap

“Wenn ich aus dem gottgeweihten Tempel unsers Klosters von der Betrachtung Christi am Kreuz, ins Freie hinaustrete, und der Sonnenschein vom blauen Himmel mich warm und lebendig umfängt, und die schöne Landschaft mit Bergen, Gewässer und Bäumen mein Auge rührt; so sehe ich eine eigene Welt Gottes vor mir hervorgehen, und fühle auf eigene Weise grosse Dinge in meinem Inneren sich erheben. – Und wenn ich aus dem Freien wieder in den Tempel trete, und das Gemälde von Christo am Kreuze mit Ernst und Innigkeit betrachte; so sehe ich wiederum eine andre ganz eigene Welt Gottes vor mir. hervorgehen und fühle auf andre, eigene Weise sich grosse Dinge in meinem Inneren erheben. –
Die Kunst stellet uns die höchste menschliche Vollendung dar. Die Natur, soviel davon ein sterbliches Auge sieht, gleichet abgebrochenen Orakelsprüchen aus dem Munde der Gottheit. Ist es aber erlaubt, also von dergleichen Dingen zu reden, so möchte man vielleicht sagen, dass Gott wohl die ganze Natur oder die ganze Welt auf ähnliche Art, wie wir ein Kunstwerk, ansehen möge.”

W.H. Wackenroder[163]

Onmiskenbaar staat het leven en het schilderen van Friedrich in een religieus kader. Zijn opvattingen over kunst worden gelardeerd met spreuken en citaten uit de bijbel en zijn gedichten getuigen van een grote vroomheid. Het nadenken over de dood en de tijd na de dood wordt weerspiegeld in talloze onderwerpen op zijn schilderijen. Jaren geleden in de jaren 70 heb ik eens een kleine afbeelding van Friedrich gebruikt in een geschilderde collage. Op dit schilderij staat een openbrekende hemel na een hevig en donker onweer. Ik bevond me toen op de snelweg tussen Aken en Keulen en dat beeld van de wolken heb ik vastgehouden in een schilderij. De kleine foto met werk van Friedrich heb ik erin verwerkt. Pas heel veel jaren later kwam ik erachter dat de voorstelling “Das grosse Gehege” heette en dat deze een verwijzing bevat naar het einde van het leven. Het beeld van een hemel vol wolken en doorbrekend zonlicht (die op verlossing kan wijzen) en het schilderij van Friedrich kwamen opeens wonderlijk bij elkaar.[164]
“Das ist der Kern romantischer Kunstanschauung. In einem Landschaftsbild, wie wir sie gleich sehen werden, reflektiert die Aussenlandschaft die Innenlandschaft und umgekehrt. Die Natur wird zum Ausdruck des menschlichen Innern, das wiederum durch sie nach aussen geholt und im Gemälde entäussert wird. Die Malerei will also – wie auch die Literatur – etwas Nicht-Fassbares, ein ganz eigenes Weltgefühl vermitteln; sie will dem Betrachter die Transzendenz im Irdischen zeigen. Die dargestellten Inhalte – belebt oder unbelebt – weisen auf Übersinnliches hin, sind Zeichen, sind „Hieroglyphen".[165]
Ondanks alle verwijten die tot op de dag kleven aan het begrip ‘romantiek’ en die in de tijd van Friedrich als eerste hebben geklonken, wil hij zelf niet ingaan tegen de eisen van de tijd of de toenmalige mode: “Ich bin weit entfernt, den Förderungen der Zeit, wenn es nicht anders blosse Mode ist, entgegenzuarbeiten und gegen den Strom anschwimmen zu wollen, sondern lebe vielmehr der Hoffnung, dass die Zeit ihre eigene Geburt vernichten wirdm und das bald. Aber noch weniger bin ich so schwachm gegen meine Überzeugung den Forderungen meiner Zeit zu huldigen. Ich spinne mich in meiner Puppe ein, mögen andere ein Gleiches tun, und überlasse es der Zeit, was aus dem Gespinste herauskommen wird, ob ein bunter Schmetterling oder eine Made.”[166]
Friedrich is een kind van zijn tijd. Geteisterd door de oorlogen is het land waar hij woont ook vol van verwachting dat een nieuwe tijd zal aanbreken die een einde maakt aan de heerschappij van vorst en kerk, de katholieke dan wel te verstaan. Het verlangen naar een nieuwe waarheid krijgt niet alleen gestalte in de filosofie maar vooral ook in kunst. De natuur vervult daarin een sleutelrol.

“Das “Wunder” des sich ständig erneuernden und in organischem Zusammenhang stehenden Naturgeschehen in seiner Unendlichkeit fühlend zu begreifen und zu deuten, gehörte zu den fundamentale Ziele der romantischen Richtung. Sie war mit dem nach Freiheit und nach Aneignung materieller und ideeller Güter drängenden Bürgertum eng verbunden und erfuhr wesentliche Impulse aus dessen aufklärischer Entdeckerfreude an nationalen und volkstümlichen Eigenheiten. Die Romantiker empfanden die Kunst als ein Wirklichwerden des Absoluten und Irrationalen und darüber hinaus als eine Mittlerin zwischen dem Menschen und den für ihn nicht völlig fassbaren Ursachen des Naturgeschehens.”[167]

De gedachten en verlangens van de kunstenaars en wetenschappers uit de romantiek liggen als het ware aan de basis van onze moderne tijd. Het dualisme, de existentiële verscheurdheid is sindsdien nooit meer echt verdwenen. Sinds die tijd zijn wij ons meer bewust geworden van de contingentie van ons bestaan en de beeldspraak waarin deze geesteshouding wordt uitgedrukt in kunst, muziek en literatuur. Het gesprek tussen de verschillende stromingen die de vragen rond zinvolheid en zinloosheid van het leven ieder op een eigen wijze duiden en invullen is nooit meer verstomd.
“Het moet duidelijk zijn geworden dat de romantiek niet zomaar een ‘geestesstroming’, een bepaalde theorie of een ‘wereldbeeld’ is waar men zich al dan niet bij kan aansluiten, maar eerder een probleemveld waarbinnen verschillende posities mogelijk zijn. En hoe meer we er de complexiteit van beginnen te vermoeden, hoe meer we moeten erkennen dat dit probleemveld nog steeds het onze is. Niet alleen wijst zij aan de kunst een eigen sfeer toe op het moment dat de kunst zich definitief uit haar traditionele, aristocratische en religieuze kader aan het losmaken is, ze geeft de kunst ook een grote metafysische waarde. Kunst is voor de filosofie niet slechts een onderwerp, maar wordt zelfs haar belangrijkste inspiratiebron. In de kunst openbaart zich een waarheid waar de filosofie nog naar zoekt.” [168]

Het innerlijk als uitgangspunt

“Auch scheint die Zufälligkeit der Natur sich wie von selbst an die Idee menschlicher Persönlichkeit anzuschliessen, und letztere am willigsten, als menschliches Wesen verständlich zu werden. Daher ist auch wohl die Dichtkunst das liebste Werkzeug der eigentlichen Naturfreunde gewesen, und am hellsten ist in Gedichten der Naturgeist erschienen.”

Novalis[169]

“Der Traumgott brachte mich in eine Landschaft,
Wo Trauerweiden mir »Willkommen« winkten
Mit ihren langen, grünen Armen, wo die Blumen
Mit klugen Schwesteraugen still mich ansahn,
Wo mir vertraulich klang der Vögel Zwitschern,
Wo gar der Hunde Bellen mir bekannt schien,
Und Stimmen und Gestalten mich begrüssten
Wie einen alten Freund, und wo doch alles
So fremd mir schien, so wunderseltsam fremd.
Vor einem ländlich schmucken Hause stand ich,
In meiner Brust bewegte sich's, im Kopfe
War's ruhig, ruhig schüttelte ich ab
Den Staub von meinen Reisekleidern…”

Heinrich Heine[170]

Friedrich beschouwt het zoeken naar het goddelijke en leven volgens dit ideaal als hoogste goed. Het gaat daarbij om het schouwen in het innerlijk en het waarnemen van de werkelijkheid met het hart.
Friedrich hierover: “Dass die Kunst aus dem Innern des Menschen hervorgehen muss, ja von seinem sittlichen religiösen Wert abhängt, ist manchen ein töricht Ding. Wie nur ein reiner, ungetrübter Spiegel ein reines Bild wiedergeben kann, so kann auch nur aus einer reinen Seele ein wahrhaftes Kunstwerk hervorgehen… Der edle Mensch (Maler) erkennt in allem Gott, der gemeine Mensch (auch Maler) sieht nur die Form, nicht den Geist.”[171]

Ook tijdgenoten gaan ervanuit dat kunst te maken heeft met het sacrale en dat het sacrale als het ware door de kunstenaar zichtbaar gemaakt kan worden. De natuur is hiervoor bij uitstek geschikt omdat deze verwijst naar een hogere werkelijkheid die de mens met zijn verstand en beperkte vermogen niet kan bevatten.
“Zoals voor alle romantici is de kunst voor Hölderlin een ’sacrale’ ervaring. De kunst legt meer bepaald de essentie van het sacrale bloot, namelijk de afwezigheid waarop de mens stuit wanneer hij zich overgeeft aan zijn verlangen naar het absolute. Deze afwezigheid behoedt voor de al te verschroeiende nabijheid van het absolute en opent de ruimte voor het eindige bestaan. De kunst memoreert deze afwezigheid vooral daar waar de dynamiek van haar voorstellingen even verstomt in een ‘zuiver’ teken: een teken dat niets meer communiceert. De kunstenaar offert zich dan ook niet, zoals Empedocles, aan het vuur, maar verdwijnt slechts in dit teken waarin hij zichzelf volledig wegcijfert. Dit sprakeloze teken van een verboden oneindigheid verhindert dat de ruimte van de eindigheid zich afsluit. Daarmee houdt de kunst zich op in een wankel ‘midden’ , een ‘heilignuchter’ tussenruimte die de tegendelen (goden en mensen, oneindigheid en eindigheid) samenhoudt door ze uit elkaar te houden.”[172]
Voor Friedrich was de beleving van de natuur dus ook een religieuze ervaring. De beleving van de natuur verbindt hij met de afgrondelijkheid van de eigen existentie. Een aantal schilderijen zoals “Der Mönch am Meer” (1809-10), “Abtei im Eichwald” (1809-10) en “Der Wanderer über dem Nebelmeer” (rond 1818) hebben commentaren opgeleverd die hier sterk op wijzen. Kunst wordt de bemiddeling tussen natuur en mens.[173]
Börsch-Supan stelt: “Als de schilderijen van Friedrich een taal worden genoemd, zo is het een geheime en geheimzinnige taal, die voor de kunstenaar niet alleen middel tot communicatie is, maar ook een psychische bevrijding. Indringen in de kunst van Friedrich betekent daarom ook een beschadigen van een geheim: “Es ist, als belausche man einen Betenden, und nur die Anteil nehmende Erschütterung des Betrachters kann dieses Eindringen nachträglich rechtfertigen.”[174]



Betekenis van de landschapselementen

Meeres Stille

Tiefe Stille herscht im Wasser,
Ohne Regnung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche ringsumher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern weite
Reget keine Welle sich

J.W. Goethe[175]

"Zo moet elk voorwerp in zijn schilderijen niet alleen bekeken worden naar wat het voorstelt, maar welke veranderingen het heeft ondergaan en nog zal ondergaan. De toeschouwer wordt uitgedaagd om verder dan het zichtbare object na te denken over het wezen ervan."[176] In een latere periode geeft Friedrich aan dat de toeschouwer zelf maar moet ontdekken of er in zijn werk een dubbele lading zit: je kunt de natuur oppervlakkig gezien (dan zie je een kruis op een berg) of dieper beschouwd (dan is het de verlossing door Christus die centraal staat). In het werk van Friedrich neemt de natuur de plaats in van de kerk, de natuur wordt plaatsvervanger van de tempel, de natuur wordt tot afbeelding van het paradijs.[177] Het schilderij "Morgennebel im Gebirge" (1808) en "Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar)" (1807-08) leggen hier getuigenis van af.[178]
Friedrich schildert het landschap als religieuze heterotopie die hem wordt geopenbaard in zijn innerlijk. De verwijzingen in het landschap hebben daarbij allemaal betekenis.
Hij schrijft in zijn dagboekaantekening dat hij werkt volgens het volgende procédé: "Schliesse dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere von aussen nach innen."[179]
Daarom heeft Friedrich een gruwelijke hekel aan kunstenaars die alleen maar techniek gebruiken en die niets ervaren van wat ze schilderen. Hij noemt hen uitvinders, mensen die experimenteren maar dat levert geen hoogstaande kunst op. De namen van de kunstenaars in zijn dagboek zijn om een mij onbekende reden anoniem gemaakt. Wij weten als lezer dus niet welke werken het betreft en of er nog schilderijen in musea hangen waar Friedrich over schrijft. [180]

Hoe het proces van semiose bij Friedrich zelf werkt wordt duidelijk bij de beschouwing van een schilderij. "Auf den ersten Blick stellt dieses Bild die Trümmer eines verfallenen Klosters als eine Erinnerung einer düsteren Vergangenheit dar. Die Gegenwart erhellet die Vorzeit. In dem anbrechenden Tag erkennt man noch die weichende Nacht. Das Auge wird im Bilde geleitet vom Lichte in die Dämmerung, von der Dämmerung weiter in die Dunkelheit, von der Dunkelheit noch weiter in die Finsternis. Vielleicht ist dieser Künstler ein Protestant und ihm hat, kann sein, bei der Darstellung von dem eben Gesagten so etwas vorgeschwebt."[181]
Wat hij hier over een ander schilderij naar voren brengt zou even zo goed van toepassing kunnen zijn op zijn eigen werk.[182] We kennen van hem persoonlijk alleen een beschrijving van "Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar)" omdat hij hierover is aangevallen. Uit commentaren wordt helder dat de dennebomen op de berg voor de christenen staan, het licht is het goddelijk licht en de zoon aan het kruis er daar naar toe gekeerd. Het licht staat ook voor de ochtend van de verlossing. Ook de rots is een verwijzing naar de kerk als rots, maar dan in een nieuwe situatie. Friedrich werkt erg nauwkeurig en zowel kleurgebruik, vorm als inhoud van het schilderij hebben bij hem betekenis. Hierover zegt hij het volgende: "Nebensache hin, Nebensache her! Nichts is Nebensache in einem Bilde, alles gehöret unumgänglich zum Ganzen, darf also nicht vernachlässigt werden…Alles muss und kann mit Sorgfalt ausgeführt werden, ohne dass jeder Teil sogleich zu sehen sich aufdrängt. Die wahrhafte Unterordnung liegt nicht in der Vernachlässigung der Nebensachen zur Hauptsache, sondern in der Anordnung der Dinge und Verteilung von Schatten und Licht."[183]

Een thema dat voortdurend terugkeert in het werk van Friedrich is een afgebeelde man of vrouw op de rug gezien, terwijl deze persoon naar het landschap kijkt. Als toeschouwer wordt je al het ware uitgenodigd om je in deze persoon te verplaatsen mee te kijken naar wat er te zien valt. Jospeph Leo Koerner heeft hier in zijn boek over Friedrich aandacht aan besteed en verwijst naar de filosoof Schelling

die over het thema landschap en identificatie geschreven heeft in 1802. "The Rückenfigur's paradoxical nature as site of both our identification with, and out isolation from, the painted landscape, is useful explicated by F.W. J. Schelling in his Philosophy of Art of 1802. According to him, landscape is 'a completely, empirical art form', in that it restricts itself to depicting the mere appearance of objects in light and space. However, in so far a painter infuses such appearances, such topographies of empty objects, with a higher significance and awakens in his viewers the 'spirit of ideas', landscape will always 'revert back to the subject'. Thus while its material may be 'objectively meaninglessness', the status of the landscape painting as an art, which is to say its elevation above formlessness of nature, depends upon 'subjective portrayal' and response. This dilemme, according to Schelling, has prompted landscape painters 'to give this form objective meaning by enlivening it with people'."[184] Schelling spreekt over twee soorten: mensen uit de streek, de autochtone bevolking (vissers, boeren, schippers, gezinnen) en de wandelaar, de vreemdeling. Beiden typen vertegenwoordigen de tegenstelling tussen hetzelfde-de ander; dichtbij en veraf; zijn en worden. "Their message , if indeed it is a message, is neither a human narrative nor a moral lesson legible in nature, but an expression of the ways humanity has or has not access to nature and its messages."[185]

Het werk "Abtei im Eichwald" (1809-10) heeft de dichter Theodor Körner ertoe gebracht om een tekst te schrijven naar aanleiding van dit schilderij. Uit dit gedicht blijkt de invloed die het werk van Friedrich op tijdgenoten heeft gehad. Tot op heden is die invloed niet uitgewerkt omdat hij met zijn landschappen niet alleen en snaar bij mensen heeft geraakt maar omdat zijn landschappen ook een uitnodiging zijn om op het veld van betekenisgeving verder te kijken dan de buitenkant. Ook hedendaagse toeschouwers laten zich graag raken door de sfeer die de landschappen van Friedrich uitstralen. Als religieuze heterotopie vervullen ze een nieuwe functie voor mensen die hun leven grotendeels buiten de (wilde) natuur doorbrengen. Misschien is het wel inherent aan een landschap in mist en nevelen gehuld dat het mensen op andere gedachten kan brengen en op het spoor zet van het goddelijke. Het verhulde in het landschap kan werken als een belofte, als een dreiging, als een grootheid die wij met ons verstand niet meteen kunnen inschatten en plaatsen. Loop avonds laat maar eens in een moeras waar langzaam de nevel omhoog komt en waar het geluid verstomt, zoals de dichter Hesse heeft beschreven in "Im Nebel" [186]

Im Nebel

Seltsam, im Nebel zu wandern!
Einsam ist jeder Busch und Stein.
Kein Baum sieht den andern,
Jeder ist allein.
Voll von Freunden war mir die Welt,
Als noch mein Leben licht war,
Nun, da der Nebel fällt,
Ist keiner mehr sichtbar.
Wahrlich, keiner ist weise,
Der nicht das Dunkel kennt,
Das unentrinnbar und leise
Von allen ihn trennt.
Seltsam, im Nebel zu wandern!
Leben ist einsam sein.
Kein Mensch kennt den anderen,
Jeder ist allein.

Of het landschap in de sneeuw zoals in onderstaand gedicht van Körner, dat opeens verandert in hemelse harmonie:



Friedrichs Totenlandschaft
1.
Die Erde schweigt mit tiefem, tiefem Trauern,
Vom leisen Geisterhauch der Nacht umflüstert.
Horch, wie der Sturm in alten Eichen knistert
Und heulend braust durch die verfallnen Mauern.
Auf Gräbern liegt, als wollt' er ewig dauern,
Ein tiefer Schnee, der Erde still verschwistert,
Und finstrer Nebel, der die Nacht umdüstert,
Umarmt die Welt mit kalten Todesschauern.
Es blickt der Silbermond in bleichem Zittern
Mit stiller Wehmut durch die öden Fenster.
Auch seiner Strahlen sanftes Licht verglüht.
Und leis' und langsam zu des Kirchtors Gittern,
Still wie das Wandern nächtlicher Gespenster,
Ein Leichenzug mit Geisterschritten zieht.

2.
Und plötzlich hör' ich süsse Harmonieen,
Wie Gottes Wort, in Töne ausgegossen,
Und Licht, als wie dem Kruzifix entsprossen,
Und meines Sternes Schimmer seh' ich glühen.
Da wird mir's klar in jenen Melodieen:
Der Quell der Gnade ist in Tod geflossen,
Und jene sind der Seligkeit Genossen,
Die durch das Grab zum ew'gen Lichte ziehen.
So mögen wir das Werk des Künstlers schauen!
Ihn führte herrlich zu dem schönsten Ziele
Der holden Musen süsse, heil'ge Gunst.
Hier darf ich kühn dem eignen Herzen trauen;
Nicht kalt bewundern soll ich, nein, ich fühle,
Und im Gefühl vollendet sich die Kunst.[187]

9. Excursie: Chinese en Japanse landschappen

Madrugada

El Cielo , en el olvido
de mi dormir, se había
olvidado de ser lo que es.

Abrí, de pronto,

alcé los ojos, y una gloria
tambíen abierta, una guirnalda de secretos
verders, puros, azules,
me coronó la drente despertada

El cielo no era el nombre,
sino el cielo.

J.R. Jiménez[188]

Ochtend

De hemel had, in de vergetelheid
van mijn slaap, vergeten
dat te zijn, wat hij is.

Ik opende opeens

Hief de ogen op, en een heerlijkheid,
ook wijd open, een krans van geheimen
groene, pure, blauwe,
kroonde mij, mijn ontwaakt voorhoofd.

De hemel was geen naam,
maar de hemel.

Mist in de bergen

"Doch so der Mensch gemeine Sucht nicht ausmerzt,
Gleichwie der Sturm gestaute Wolken fortfegt:
Als Nebel nur erscheint ihm dieses Dasein,
Erleuchter selbst erleuchten seine Nacht nicht."[189]

"Was ist es, was die Welt verhüllt,
Was ist es, was sie düster lässt,
Wo qualmt der Nebel, sag' mir, her,
Was ist es nur, ihr arges Weh'?"[190]

De eerste keer dat ik over Japanse schilderkunst vanuit de zen-traditie las, werd ik geraakt door een tekst die beschrijft hoe de schilder van het landschap of een dier zoals de tijger zich moest gedragen. Hij moest een-worden met het landschap, met de tijger, om als het ware van binnenuit datgene te schilderen wat hij wil schilderen. Het gaat dus allereerst om een houding. Dezelfe geestesgesteldheid komt terug bij het thee-zetten of het boogschieten, het bloemschikken en de meditatie.[191] En ook in de schilderkunst van de volgende kunstenaar die ik wil bespreken, Kaii Higashiyama.
In 1983 had de Japanse schilder Kaii Higashiyama (1908-1999) een grote overzichtsexpositie in München. Het was de tweede keer dat deze schilder, (die in Japan heel beroemd is), in Europa exposeerde. Ik heb zijn werk toen niet kunnen zien maar heb kennis gemaakt met zijn schilderijen en

wijze van werken door de catalogus die ter ere van deze expositie werd uitgegeven. [192] Werken zoals "Wolken in de ochtendnevel" (1977) "Avondstilte" (1974), "Lentesneeuw" (1973), een beeld dat bijna zo letterlijk terugkeert in de film Narayama[193], "Ochtend" (1968), (allemaal werken op papier), en "Herfstwinden waaien" (1952) op een rol papier van 8 meter, en tenslotte "Weg" (1950) en "Mist" (1951) (beiden op zijde), hebben een onvergetelijke indruk op mij gemaakt. De voornaamste invloed die Higashiyama op mijn werk heeft gehad is echter niet het feit dat ik sinds die tijd gegrepen ben door de thematiek van het oosterse landschap, maar het gegeven, dat ik anders ben gaan werken. Sinds die periode werk ik in navolging van Higashiyama, (die zelfs zijn eigen pigmenten maakte), met pigmenten en bindmiddelen (op waterbasis).

De naam Higashiyama betekent letterlijk Oostberg. Zijn echte voornaam luidt Sinkichi. Hij nam de naam Kaii aan, letterlijk 'de wilde die voorwaarts dringt' in 1933. In die tijd krijgt hij ook een beurs om naar Europa te reizen en daar kunstgeschiedenis en filosofie te studeren in Berlijn. Hij bezoekt alle grote musea en als soldaat maakt hij de laatste periode van de oorlog mee in 1945. Vanaf 1950 vindt hij brede erkenning in eigen land.
Rond zijn 39^{e} levensjaar ontdekt hij zijn ware roeping en het religieuze karakter van zijn schilderijen. Een ervaring die diepe indruk op hem heeft gemaakt. Het is een sleutel ook tot zijn latere werk. Het is voor hem de ontdekking van de ware betrekking tussen kunst en mens.
In het laatste hoofdstuk van "de bergen en rivieren van mijn pelgrimstocht" dat hij na de oorlog schreef staat: "Voor mij, ik die helemaal afgestorven was, was het, alsof ik nu weer opnieuw geboren werd. Van nu af kan ik de natuur met pure ogen zien. Nu kan ik me neerzetten en mijn hele kracht in mijn werk brengen. En zo moet het zijn. Toen ik dit dacht, kon ik voor mijn ogen, hoewel zwak, een rechte weg herkennen." [194] Vanaf die tijd begon zijn werk als een zacht gebed aan het leven. Dit vormde de eerste stap tot de diepe religiositeit in het werk van Higashiyama.
In 1971 bezoekt hij de Toshodaijitempel en neemt de opdracht aan om de wanden van de tempel te beschilderen in de geest van de stichter van het klooster de toen al blinde Chinese Boeddhistische monnik Ganjin (688-673) die als missionaris naar Japan kwam. Van 1972-1982 zal hij hieraan werken. Dit werk kost heel veel van zijn kracht. Als zingeving geeft Higashiyama aan: "Ik geloof, dat voor mij het schilderen van schilderijen een gebed is. Bij het bidden is er geen goed of slecht bidden, maar het gaat het volgens mij om of het hart vol is of niet. Zelf als men geen genie is, zo lijkt me, dat als men zijn werk met heel zijn hart doet, er iets waardevols ontstaat."[195] Zijn werk is een vorm van bidden, kunst van het gebed. In de wandschilderingen ontwikkelt hij een nieuwe stijl. De oude stijl waarin alleen gewerkt werd met inkt past hij aan door met kleuren (pigmenten) iets nieuws te maken. Thema van de wandschilderingen in de tempel zijn bergen en de een zee die op de rotsen slaat. Het zijn objecten die al eeuwenlang in de oosterse kunst tot thema voor landschappen worden gebruikt.
In april 1990 wordt de Higashiyama Kaii Gallery geopend in het Shinano Art Museum. De schilder heeft hen 700 van zijn werken geschonken.[196]



Het perspectief

"Perspektiv**.** *(Zeichnende Künste)* Wie in der Mahlerey die Farben nach den Graden der Stärke des darauf fallenden Lichtes, sich verändern, ob sie gleich dieselben Namen behalten, so verändern sich auch in den Zeichnungen die Formen der Gegenstände, so bald das Aug eine andere Lage annihmt, oder in eine andere Stellung kommt. Man stelle sich vor, es sey auf diesem Blatt ein Viereck, von der Art, die man Quadrate nennt, gezeichnet. Soll dieses Vierek, so wie es würklich ist, mit vier gleichen Seiten und vier gleichen Winkeln ins Aug fallen, so muss nothwendig das Aug so stehen, dass die Linie, die aus der Mitte des Auges mitten auf das Vierek gezogen wird, einen rechten Winkel mit der Fläche des Vierekes ausmacht. Nur in dieser Stellung des Auges erscheinet das Vierek ihm in seiner wahren Gestalt, und nur mit dem Unterschied dass es grösser oder kleiner scheinet, nach dem die Entfernung geringer oder beträchtlicher ist: jede andere Lage des Auges stellt das Vierek in einer ganz andern Gestalt vor, und verursachet, dass weder seine vier Seiten, noch seine vier Winkel, einander gleich scheinen."[197]

Oosterse landschappen worden vaker beschreven vanuit het standpunt dat het perspectief ontbreekt. Men beschouwt het perspectief dan als een westerse uitvinding.
Lemaire schrijft over het ontbreken van het wetenschappelijk perspectief in het Chinese landschap: "men gebruikt de leegte en maakt dingen kleiner (in de verte) om de dimensie van de ruimte op te roepen en men laat mist en wolken ontstaan tussen de afzonderlijke elementen van het landschap…. Op grond van de afwezigheid van het wetenschappelijk perspectief kunnen we vermoeden dat het landschap in China niet in het teken stond van de onderwerping van de zichtbare werkelijkheid aan de wil tot autonomie van een emanciperend subject, zoals in het Westen."[198]
Het landschap is voor de oosterling, en we kunnen dat ervaren in het werk van Higashiyama, een religieuze ruimte. De grootte van sommige wandschilderijen of het werken op bamboe die werd opgerold, of zijde, staan de toeschouwer niet toe het landschap in een keer te overzien. Volgens Lemaire bekijkt de oosterling het landschap zoals wij een gedicht bekijken. Hij noemt het een vorm van mediteren.[199]

Lemaire hierover, ik citeer samenvattend: "Zich in de natuur begeven, betekent voor de Chinees dan ook communiceren met die dimensie van de werkelijkheid, van waaruit het menselijk leven zijn kracht enz. zijn wijding ontvangt." Thuis zijn in de natuur, als bij zichzelf. Vertrouwd worden met het landschap en van binnenuit er via meditatie als het ware mee samenvallen. Voor het taoïsme en het zenboeddhisme geldt dat het surplus aan betekenis dat de ervaren werkelijkheid aan de mens suggereerde voor hen geen reden was om de zin van deze werkelijkheid buiten haarzelf te zoeken – in een God – maar juist in haarzelf als een beginsel van 'kracht' en komische binding. Het schilderen van landschappen is in China een voertuig voor de expressie van metafysische ideeën."[200]

Lemaire constateert ook een interessant verschil in de beleving van het sacrale, het goddelijke in het landschap tussen het oosten en het westen. Kun je het landschap in het westen slechts bij schilders als Friedrich een religieuze heterotopie noemen omdat Friedrich dit landschap wil weergeven vanuit zijn gelovige achtergrond, in het oosten is bijna elk landschap dat geschilderd wordt vanuit een (zen)boeddhistische, respectievelijk taoïstische achtergrond als religieuze heterotopie te verstaan.
"De zichtbare wereldbeschouwing van het landschap van het landschap weerspiegelt de spirituele wereldbeschouwing van de cultuur als geheel…. Als zelfverantwoording van de cultuur is het landschap tevens zelfopenbaring van God, althans van het goddelijk element van de werkelijkheid. Maar terwijl het Chinese landschap inderdaad de ondubbelzinnige zelfopenbaring is van de goddelijke dimensie van de wereld, en dus hiërofanie bij uitstek, is het westerse landschap een ambigue vorm van zelfopenbaring van God…. Het westers landschap reflecteert de strijd tussen Gods zelfopenbaring en zelfverberging. Evenzeer beeld van Gods verborgenheid als van zijn tegenwoordigheid."[201]



Betekenis door differentiatie

“Komm her; wir wollen eine Weile still sein.
Sieh diese Rose an auf meinem Schreibtisch;
ist nicht das Licht um sie genau so zaghaft
wie über dir: sie dürfte auch nicht hier sein.
Im Garten draussen, unvermischt mit mir,
hätte sie bleiben müssen oder hingehn, –
nun währt sie so: was ist ihr mein Bewusstsein?”

Rainer Maria Rilke[202]

Kategoriën die een rol spelen in het oosters landschap zijn: groot en klein, binnen en buiten, gast en vijand, open en gesloten ruimte, grot en landschap, centrum en periferie, vol en leeg, orde en chaos, intentie en kans, nabijheid en afstand.[203] Vanuit die categorieën zijn er mogelijkheden om het landschap te analyseren als product van een semiotisch proces.
De techniek van het schilderen, het materiaal, de beheersing van de kwasten, het soort ondergrond en verf, het kleurgebruik vereisen een jarenlange training om tot goede resultaten te komen. Chinese en Japanse landschapschilderkunst kent heel wat wetten en regels waar het werk aan moet voldoen om tot perfectie te komen. Wat in onze ogen soms lijkt alsof er slechts een paar stippen verf zijn aangebracht vergt vaak een oefening van jaren. Met inkt en papier moet het de eerste keer perfect zijn.[204] Een Chinese kunstenaar waar ik toevallig een catalogus van in handen kreeg, LaoZhu laat dit op een abstracte wijze zien. Hier niet meer de berglandschappen en de heuvels met nevel, de ruwe zee, de rivier die van een berg afdondert, maar grote zwarte kleurvlakken op Chinees papier. Met zijn werk wil hij het volgende uitdrukken, een mengsel van drie dingen: onuitspreekbare menselijke spiritualiteit, subtiele gevoelens die geen plaats hebben in menselijke relaties en natuurlijke impulsen die niet in woorden gecommuniceerd kunnen worden.[205] Zijn werk probeert dus het onverwoordbare te verwoorden.

Om de draagwijdte van dergelijke woorden enigszins te kunnen aanvoelen is het goed om verder te onderzoeken wat kunst in het Oosten betekent. Ook om het oosters landschap enigszins te kunnen plaatsen is het belangrijk om kennis te hebben van de religieuze context. Ik laat mij daarbij graag gidsen door auteurs die hiermee bezig zijn geweest, zoals Ulrich Libbrecht.
Libbrecht geeft in een poging om de kerngedachten van de religies samen te brengen in een overkoepelend systeem, in zijn grote werk “Inleiding comparatieve filosofie” dl. 2, een beschrijving van die achtergrond. Taoïsme, Confucianisme en Boeddhisme spelen daarbij een belangrijke rol. Ik beperk me hier heel summier tot zijn opvattingen over het Taoïsme en met name de rol van het landschap in de schilderkunst.

Het Taoïsme en het landschap

“Das Streben aller Mystiker richtet sich auf die unio mystica, das Einswerden mit der Gottheit oder mit dem letzten Urgrund aller Dinge. Bei den chinesischen Mystikern heisst dieser Urgrund Tao; daher auch Taoismus und Taoisten (Tao chia) herstammen. Den Begriff des Tao – »Weg« – haben die Taoisten mit anderen chinesischen Denkern gemein; im Grunde bezeichnet er die ständige Bewegung, den nie abreissenden Prozess des Weltalls und der Geschöpfe, die im Weltall existieren, die wachsen, blühen und vergehen: Tag und Nacht, Leben und Sterben. Die alten chinesischen Denker sahen, wie schon gesagt, alle Teile der Schöpfung in durchgängigem Zusammenhang und wollten den ungestörten Ablauf der kosmischen Prozesse durch harmonische Ordnung der menschlichen Gesellschaft sichern.
Für die Taoisten ist das Tao mehr als die Summierung all dieser Prozesse; es ist der Urgrund alles Seins und Nicht-Seins. Das Tao ist kein personifizierter Gott – wie etwa der Himmel bei den Konfuzianern und bei Mo Ti – und hat weder einen Willen noch eine bestimmte Zielstrebigkeit.
Es ist, aber es handelt nicht; es ist »von sich aus so«. So ist das Tao »immer tatenlos, und doch gibt es nichts, was nicht geschähe«. Um die Vereinigung mit dem Tao zu erreichen, muss der Mensch wie das Tao selbst sein: er muss spontan da-sein, er soll nicht versuchen, durch Streben oder aktives Tun einzugreifen, er soll nichts erreichen wollen. Er soll leer werden, offen sein für alles, was an ihn herantritt. Er soll schwach und biegsam sein, nicht stark und hart; nicht hoch und hervorragend, sondern niedrig und bescheiden. Nur wenn er sich passiv verhält, wächst, da es alle Möglichkeiten in sich einschliesst, sein Te, seine magische Potenz im archaischen, nicht im konfuzianischen Sinne. Sinnbild dafür ist das neugeborene Kind, das schwach und passiv, zugleich aber auch Inbegriff ist aller Weiterentwicklung.
Die Lobpreisung der Schwäche bestimmt den hohen Rang, der dem Begriff der Leere eingeräumt wird; für die Taoisten ist Leere eine überaus wertvolle Eigenschaft: wären Gefäss und Radnabe nicht leer, so wären sie nutz- und sinnlos. Seinen Sinn erhält das Leben erst, wenn sich der Mensch leer macht und den Wirkungen des Tao Einlass gewährt.”[206]

Het Taoïsme kent geen transcendente waarden als God of Nirwana. Er zijn geen echte goden.[207] De voorouders nemen een speciale plaats in maar de wortels daarvan liggen nog voor het Taoïsme. De hemel, de concrete zichtbare hemel, is het universum, als het ware als een “stolp” boven de aarde.
Het begrip hemel T’ien komt waarschijnlijk uit de sfeer van de akkerbouw en daarom heeft dit onpersoonlijke begrip zijn scheppend vermogen bewaard. Later in de geschiedenis krijgt het begrip hemel nieuwe betekenissen (met een fatalistische, naturalistische of ethische connotatie bijvoorbeeld in het Confucianisme als “bevel des hemels”, dat naturalistisch-ethisch wil zeggen: je taak op aarde wordt aangeduid door je talenten.)[208]
De Taoïstische mens is verbonden met het landschap op een intieme wijze, hij maakt er deel van uit en ervaart zichzelf niet als tegenover het landschap zoals wij in het Westen vaak gewend zijn te kijken. Als subject is hij onderdeel van het landschap en het landschap is onderdeel van hem. De mens is als alle andere wezens een product van de kracht die ch’i (energie) genoemd wordt. Deze mens is niet alleen landschap maar hij is ook zijn lichaam, hij ervaart zijn lichaam niet als een tegenover. Als hij in harmonie met de natuur leeft waar hij onderdeel van uitmaakt doet hij waar hij voor bedoeld is. Dan leeft hij volgens de weg van Tao, die wonderbaarlijke kracht die in alles aanwezig is. In dit denken wordt de natuur tzŭ-jen genoemd, “vanzelf-zo”. Dit betekent niet afgeleid van een andere oorzaak, ze is gesloten in zichzelf, dus ook geen produkt van een schepping van een god.[209]
“Als is de heiligheid van het bestaan gefundeerd in het bovennatuurlijke, in de transcendente God, dan kan de aarde van alle heiligheid worden ontdaan. Voor de ratio wordt ze dan een mathematisch lege ruimte, die coördinaten levert voor de wetenschappelijke beschrijving van de aarde als gebeurtenis. Voor

de mystieke functie wordt ze een anti-transcendent gegeven, dat de mens kluistert aan het vergankelijke en zijn realiteitsbewustzijn vervormt."[210]
Als de aarde zelf echter als heilig wordt ervaren zoals bij het Taoïsme en de indianen in Noord-Amerika, dan ontstaat er een soort sacrale geografie die als eerste kenmerk heeft dat er geen 'wildernis' bestaat. Het begrip wildernis komt uit de context van een samenleving die voornamelijk in de stad is gevestigd. Het christendom is wat dat betreft een stedelijke religie. Het kent wel heilige plaatsen, zoals kerken, maar die zijn heilig geworden door sacrale handelingen.

In het Chinese denken is de aarde verdeeld in energievelden, feng-shui, letterlijk 'wind en water'. Het landschap is letterlijk drager van heilig leven. Volgens deze overlevering zijn er plaatsen die zeer inspirerend werken omdat ze een hoge ch'i- concentratie hebben, waarbij ch'i niet rationeel geïnterpreteerd mag worden als een 'onverschillige' energie, maar als de geheimzinnige kracht die ons emotioneel in beweging brengt, ons ontroert.[211]
Libbrecht stelt dat dit denken ook de landschapskunst beheerst. "Als een landschap, door zijn wisselende ch'i-stromen, in staat is ons innerlijk in beweging te brengen, ons te e-moveren, dan moet dit ook het geval zijn voor onze transcendente emotionaliteit, d.i. onze religiositeit. "Het landschap werd door de Indianen niet beleefd als een neutrale ruimte, maar als bezield door heilige plaatsen: bergen, bomen en wateren."…Wanneer men het land zelf als heilig beschouwt, d.i. als participerend aan het onpeilbare bestaansmysterie, dan kan men alleen op zoek gaan naar die plaatsen die het heiligst zijn. Vermoedelijk hebben wij, die in een geürbaniseerde omgeving leven, slechts weinig gevoel bewaard voor de inherente heiligheid van bepaalde plaatsen. Net zoals we schoonheid een toevallig 'toegevoegde waarde' vinden, heeft ons puur rationalisme ons gevoel voor de heiligheid van het land gedood…. Het christendom heeft het in dit opzicht niet verder gebracht dan tot een metaforische apologie. Daaronder versta ik de idee dat de natuur Gods werk is, zijn spiegel, zijn voetbank (!)… maar absoluut niet participeert in zijn heiligheid, en daarom met kerkelijke goedkeuring, als koopwaar beschouwd werd."[212]



Participatie aan het landschap en authenticiteit van de beleving

"God huist in de spelonken – 'weest' tussen de kale rotsen, verborgen op de bodem van de zee, of is de woestijn zijn woonplaats?"

De Chinese landschapservaring is er een van participatie. Het geschilderde landschap heeft geen perspectief dat sturend de kijker als het ware dwingt om te focussen, maar het nodigt hem uit om overal het landschap binnen te gaan.
Om goed te kunnen begrijpen hoe de schilder staat ten aanzien van het landschap kunnen we een onderscheid maken tussen de plaats van het subject in het landschap. Is het subject leeg en is zijn werk

een weerspiegeling van de indruk die het landschap op hem maakt, of stelt het subject zichzelf centraal en gebruikt hij het landschap om zijn stemming weer te geven. In het eerste geval is er sprake van een soort overgave, in het tweede staat hij tegenover het landschap. In de westerse cultuur is daarom de rol van het genie zo belangrijk omdat bijna alle nadruk op deze tweede positie komt te liggen. Het individu wordt centraal geplaatst, de persoon en de omstandigheden van de kunstenaar. ”Het individu dat eidetische aanleg bezit drukt zijn ervaringen uit in beelden d.w.z. in zelf-gecreëerde ver-beeld-ingen, een recht dat totaal opgeëist wordt door de moderne kunst.”[213]
Tegenover de schilder die het object schildert, die er tegenover staat, en die daarmee zijn stemming uitdrukt staat de Chinese schilder die “zelf-berg” is, hij schildert als hij beweegt, zuiver spontaan, en omdat hij in de wereld van de berg is, schildert hij niet de berg en drukt hij ook geen stemming uit. Het gaat dus niet om afbeelding, verbeelding, nabootsing (‘mimesis’), of uitbeelding van eigen emoties, of zelfontworpen beelden. Hij is volledig spontaan en natuurlijk, hij absorbeert de berg niet waardoor deze verdwijnt, noch absorbeert de berg hem, waardoor hij verdwijnt, hij is zoals de berg is. Hij schildert net zo natuurlijk, als hij eet, slaapt, wandelt en sterft. Schilderen is deel van hem zelf. “Deze tekst leert ons dat de Chinese esthetiek niet overeenstemt met die van de westerse kunst – die kunst als zelfexpressie ziet – maar ook niet met die van het Boeddhisme, die de mens volledig in het object laat opgaan; maar subject en object in een natuurlijke relatie ziet “as he eats, sleeps and dies”, d.w.z. dat hierin de geest van Ch’an sterk aan de orde is. Alles is deel van het Grote Mysterie, en hoewel schilder en berg in diepste wezen één zijn, gaat hun natuurlijke eigenheid in de esthetische ervaring niet verloren.”[214]

Deze ervaring van verbondenheid die wijst op een soort mystieke eenheid, een eenheid die als authentiek wordt ervaren, komt ook voor bij kunstenaars in het westen en elders op de wereld die spreken over ‘iets goddelijks’ als ze helemaal opgaan in hun werk. Dan valt de omgeving weg, alle gedachten en dingen die elders spelen. Dan is er alleen verf, een kwast en een doek. Er is niets sturends, geen gevecht met het doek, met de voorstelling, met wensen en verlangens, strevingen en bedoelingen.[215]
“Deze authentieke ervaring moest, volgens de oude Chinese esthetica, uit de natuur zelf afkomstig zijn. Ze werd traditioneel weergegeven in de formule ch’i-yün sheng-tung. Ch’i is de fundamentele kosmische energie, die alle dingen, hetzij mensen of dieren, rotsen of bomen, genereert en in hun dynamische ontwikkeling stuwt. Deze laatste wordt aangeduid met het begrip tao, de Weg; de kosmos zelf noemde men naar het kosmologische beeld van die Tijd: T’ïen-ti, Hemel en Aarde. Het is belangrijk in de context van ons betoog, vast te stellen dat de grondslag van de kunst in het object zelf, d.i. de kosmos ligt. De absolute authenticiteit van deze kosmos uit zich in de dynamische harmonie van de natuur. Yün betekent “resonance, consonance, harmonios vibration, etc.” en wordt ook gebruikt om in poëzie het rijm aan te duiden. Yün slaat op het subject dat dat zich in volmaakte resonantie met de natuur moet bevinden om een echt kunstwerk te kunnen volbrengen. Nu is dit kunstwerk slechts de toevallige expressie – afhankelijk van de eidetische aanleg en technische vaardigheid – van deze innerlijke resonantie. Deze laatste is de conditie sine qua non voor de subjectieve authenticiteit - Sheng betekent ‘leven, tung betekent ‘beweging’. Sheng-tung betekent dan: ‘de dynamiek van het leven’. Kunst is dus geen afbeelding van statische objecten, geen mimesis, maar is de expressie van de dynamiek van het leven zelf. Dit betekent dat ware kunst geboren wordt uit het leven zelf, en niet uit een of andere intentionaliteit.”[216]

Kunstenaar als spiegel

De rivier

De rivier is gemaakt van dromen
- een droefgeestig spel -
kolken soms rustig, soms fel
herschept ons opnieuw in stromen
- wonderbaarlijk en aardevast
laten oevers toe als hun gast -
gedachten waarin wij onszelf kronen.

Mijn ziel is, als ware bevrijden
- akkoorden dreunen in stilte –
geklonken in golvende zilte
geen hand kan haar ontwijden
- vloeiend en in heerlijkheid
schittert glans in eeuwigheid –

licht waarin wij onszelf belijden.

Stenen gemaakt van water
- hulpeloos in hun almacht –
verwachten de redder zacht
zetten ons op het spoor van later
- geduldig en met overmoed
wacht innerlijk een nieuwe gloed -
kracht waarin wij ons zien als mater.

J.Hacking

De kunstenaar is als het ware een soort spiegel waarin de natuur weerspiegeld wordt. Het resultaat van zijn werken, het landschapschilderij wordt dan ook in dit denken beoordeeld naar de mate waarin de authentieke natuur terugkeert in het werk. Daarvoor heeft men een aantal klassen ontwikkeld die als een kader dienen om de authenticiteit te beoordelen. Deze klassen zijn hiërarchisch geordend.[217]
De klasse van zuivere spontaniteit staat bovenaan. Deze werken zijn in staat het tzu-jen, het "vanzelf-zo" (van de natuur), de zuivere spontaniteit weer te geven. Deze kan op geen enkele manier intellectueel omschreven worden. De schilder heeft een staat bereikt waarin hij zelf en het object opgaan in een relatie. "Hier wordt dan ook de hoogste graad van authenticiteit bereikt: De Zuivere spiegel kan niet liegen. Het bewustzijn trilt in de meest zuivere resonantie met het Tao-mysterie. De spiegel reflecteert echter niet de vormen, maar het Mysterie zelf dat zich uitdrukt in deze vormen….In de praktijk betekent dit dat de vormen gereduceerd worden tot het hoogst noodzakelijke om het Tao te laten spreken uit de leegte."[218]
Een klasse lager, shen-p'in, is de goddelijke klasse. Hier is de graad van authenticiteit nog zeer hoog, maar er bestaat rond het concept shen grote verwarring met betrekking tot de invulling hiervan. "In de landschapschilderkunst betekent dit dat de kwalificatie aangeduid als shen het numineuze aspect van de realiteit naar voren brengt. Dat wil zeggen dat het landschap het karakter van 'verbindend teken' of symbool van het achterliggende numen aanneemt."[219] Het landschap krijgt hier in de beleving een religieus karakter.
De klasse daaronder heet miao, letterlijk 'wonderlijk'. De schilder weet door te dringen in de natuur van de dingen, hij weet het wonder dat in de natuur verborgen ligt bloot te leggen maar dan zonder de numineuze verwijzing of vanuit een totale spontaniteit.
De laagste klasse is de virtuoze klasse, vaak onderverdeeld in graden van vakbekwaamheid. Hierbij wordt nog onderscheid gemaakt in de klasse neng-p'in, letterlijk bekwaamheid in het nabootsen, en ch'i, letterlijk handig-goed, iemand die technisch goed is maar die niet geleid wordt door het verstand.[220]

"We kunnen dus stellen dat het landschap dus vijf onderscheiden belevingsgronden vertoont, die telkens dieper liggen of dichter bij het grondmysterie zelf. De diepste grond is die waarin het landschap zichzelf is en blijft, en wij totaal in de natuur zelf opgaan, zonder enige doelgerichtheid, zelfs zonder enig besef van deze eenheidservaring. Het landschap krijgt hier zijn diepste mystieke ervaring, en is in feite identiek aan het mysterie überhaupt. De mens kan dit alleen ervaren wanneer hij zelf zuiver tzŭ-jen wordt, dit is identiek aan het pure tao. Boven dit niveau – dit is: meer naar de oppervlakte toe – gedraagt de natuur zich als een symbool van het Mysterie, dat zich verbergt in de diepere laag. Men kan stellen dat het landschap hier een 'religieus' karakter krijgt: het verwijst niet langer naar zichzelf, maar naar een dieperliggende realiteit. In het daarboven liggend niveau wordt het landschap als een systeem met en eigen dynamiek begrepen: het is een organisch holon en biedt zich aan in zijn ecologische totaliteit. De natuur wordt een verzameling onderling gerelateerde natuurverschijnselen. Het geheel dient zich aan als een onpeilbaar wonder, dat rationeel of esthetisch leesbar is. In een nog hogere en in zekere zin oppervlakkiger laag, wordt de natuur een esthetisch geheel, een spel van lijnen en vormen en kleuren. Op dit geheel dat blijkbaar zijn zin vindt in deze compositie past de mens, in casu de kunstenaar, een reductie toe: hij ziet niet de totaliteit, maar de schoonheid van de compositie. In de meest oppervlakkige benadering wordt de natuur een plaats waar zich mooie dingen bevinden. Deze worden afzonderlijk waargenomen en bewonderd, en gecomponeerd tot een geheel dat zich als zodanig niet in de natuur aanbiedt. Het gecomponeerde landschap verwijst niet langer naar de natuur zelf, maar naar iets dat uit de geest van de mens zelf is ontstaan; dit leidt tot de wonderlijke gevolgtrekking dat wat wij de hoogste kunst zouden nomen, in de Chinese opvatting eigenlijk de minst authentieke vorm is."[221]

Ik ben hier wat uitgebreider op in gegaan door een aantal grote citaten op te nemen omdat zij inzicht verschaffen hoe er vanuit een andere cultuur en context een instrumentarium wordt aangereikt om het landschap te bestuderen in zijn gelaagdheid. Daarnaast leveren zij ook een model waar zowel de

kunstenaar als de toeschouwer baat bij kunnen hebben bij de bestudering van het landschap en de verbeelding ervan. Alles begint als het ware bij een houding. Tsjwang-tze drukt deze geest van Tao, in natuur en kunstenaar, zoals boven beschreven zo uit in de volgende twee teksten.

Middel en doel

De poortwachter van de hoofdstad van Soeng betrachtte na zijn vaders dood op zo sublieme wijze rouw en was zo door vasten en kastijden uitgemergeld, dat hij gepromoveerd werd, zodat hij tot voorbeeld kon dienen bij alle plechtige ceremoniën.
Als resultaat hiervan onthielden zijn volgelingen zich dermate, dat de helft van hen stierf. Degenen die het overleefden kregen geen promotie.

Het doel van de fuik is vissen te vangen en als de vissen gevangen zijn, denkt men niet meer aan de fuik. Het doel van een konijnenval is konijnen te vangen; als de konijnen gevangen zijn, wordt de val vergeten. Het doel van woorden is ideeën te ontvouwen. Als de ideeën zijn begrepen denkt niemand meer aan de woorden. Waar vind ik de mens die de woorden heeft vergeten? Met hem zou ik wel eens willen praten.

Tsjwang-Tze's begrafenis

Toen het stervensuur voor Tsjwang-Tze was aangebroken, begonnen zijn leerlingen aan de voorbereiding van een schitterende begrafenis. Maar hij zei: "ik zal de hemel en de aarde als mijn doodskist hebben en de zon en de maan zullen mijn versierselen zijn die langs de kist neerhangen; de planeten en de sterrenbeelden zullen mij als juwelen begeleiden en alle schepselen zullen tijdens de wake rouw betrachten. Wat is er nog meer nodig? Overal wordt immers voor gezorgd."
Maar zij zeiden: "wij zijn bang dat de kraaien en vliegen onze meester zullen belagen."
"Nou, " zei Tsjwang-Tze, "boven de grond zal ik door kraaien en vliegen belaagd worden en onder de grond door mieren en wormen. In beide gevallen wordt ik opgegeten. Waarom dan die partijdigheid voor wat de vogels betreft?"[222]



10. Zoektocht naar een horizon tussen hemel en aarde

De ruimte die voeten betreden is gering, en daarom heb je onbetreden grond nodig om verder te kunnen lopen; wat het verstand kent is beperkt, en daarom heb je het onbekende nodig om begrip te verwerven. … De ogen kunnen verder zien dan een honderdtal passen, maar het eigen hart kunnen ze niet zien.

Wen- Tzu[223]

“Wat het geheugen betreft stel ik het volgende vast: Ik kijk naar het landschap – een vogel scheert door de lucht. De herinnering aan die blik kan die vogel heel goed omvatten – maar niet het traject dat ik hem heb zien afleggen – maar een mogelijk traject dat dus bedacht zou zijn. Ik zal de echte boog die ik gezien heb niet onthouden. Het algemene geheugen – of het weten – komt zo snel het kan het echte geheugen – dat onbewerkt is – bijstaan, vervalsen, vermenselijken of verpersoonlijken. Wat wij werkelijk hebben GEZIEN – is of oninteressant, of betekenisloos of valt niet thuis te brengen. U heeft de kroning van de koning niet gezien. U heeft gekleurde voorwerpen gezien – mensen – delen van mensen en plaatsen.” (1935. Sans titre, XVIII, 295)

Paul Valéry[224]

“Het punt, waarop de contemplatieve tradities niet moe worden de nadruk te leggen is, dat we de precieze contouren van onze blindheid of duisternis eigenlijk niet kennen.”
Han F. de Wit, De Verborgen bloei[225]

“Niemals verliert man das Buch, man verliert sich.”

Edmond Jabès[226]




‘Heerlijkheid’ als verwijzing naar een sacraal gebeuren

Tarde

Cómo, meciéndose, en las copas de oro,
Al manso viento, mi alma
Me dice, libre, que soy todo!

Juan Rámon Jiménez[227]

Avond

Hoe toch, zich wiegend in de gouden kruinen,
Bij zachte wind, mijn ziel
Mij zegt, in vrijheid, dat ik alles ben!

In het voorafgaande hebben we kennisgemaakt met de beleving van het landschap vanuit een Oosters perspectief. De religiositeit van het landschap en de verwijzing naar een sacrale dimensie is daarin niet vreemd. De westerling die hiervoor harde bewijzen wil wordt door Libbrecht verwezen naar de authenticiteit van de beleving van het landschap in het Chinese model. Maar de vraag naar de sacraliteit van het landschap heeft ook een filosofische dimensie. Ze raakt ook aan de vraag wat werkelijkheid is en wat wij als werkelijkheid ervaren. Van welke zintuigen is dat afhankelijk en hoe krijgen we zekerheid omtrent onze waarnemingen. Wat is een kunstwerk dat het sacrale verbeeldt en waartoe dient het? [228] Ik wil dit thema niet filosofisch uitwerken omdat dit veel te ver voert, maar het is wel goed om zich bewust te zijn van de draagwijdte van dergelijke vragen alleen al ter voorkoming dat men van alles beweert wat kant noch wal raakt (ook ten aanzien van kunstwerken en hun strekking en betekenis).

“De filosofische vraag die hier gesteld wordt is: hoe kan ik, op objectieve wijze, vaststellen dat bepaalde plaatsen een hoge graad van sacraliteit bezitten?”[229] Dat is in zekere zin dezelfde vraag als die ik in de inleiding stel: hoe is heel de aarde vol van Gods heerlijkheid, hoe kan die aarde daar vol van zijn? En is dat zichtbaar, voorstelbaar en ervaarbaar. Is het een tijdelijk moment of zijn er plaatsen die doortrokken zijn van heiligheid, of met andere woorden kan het landschap een sacrale dimensie hebben waarin het numineuze zich presenteert of waarin het landschap zelf numineus van karakter is?
Het argument dat het hier een tekst uit Jesaja 6,3 (“*De een riep tot de ander en zei: heilig, heilig, heilig is de ENE, de Omschaarde,– heel de aarde is vol van zijn glorie!*”) betreft, een boek uit Tenach, de periode vóór het christendom, en dat het christendom (in de strijd met de autochtone religies, die het aantrof in de nieuwe door de Romeinen ‘veroverde’ gebieden,) voorgoed een einde heeft gemaakt aan de sacralisering van het landschap gaat zeker niet op voor teksten in het Nieuwe Testament waar dit begrip heerlijkheid, (glorie, kabod) terugkeert in de boodschap van de engel aan de herders. Er staat in Lucas 2,8-14 “Er zijn in de omgeving herders die in het open veld door de nachtwaken heen waken over hun kudde. Opeens staat een aankondig–engel van de Heer bij hen; *glorie van de Heer* omstraalt hen; ze worden bevreesd, in grote vrees. De aankondig–engel zegt tot hen: vreest niet!, want zie, ik kondig u aan: grote vreugde, die voor heel de gemeenschap wezen zal: voor u is heden geboren een bevrijder–en–redder; hij is de Christus, de Heer,– in de stad van David; dit is voor u het teken: ge zult vinden een kind in doeken gewikkeld en liggend in een kribbe! Plotseling geschiedt het: bij de aankondig–engel is een menigte van de hemelse heirschaar; zij loven God en zeggen: *glorie aan God* in den hoge, vrede daalt neer op de aarde, hij heeft in mensen behagen!”[230]

In deze tekst is het feit dat de glorie van de Heer hen omstraalt voor mij vingerwijzing en (eventueel bewijs = het wordt hier aangewezen, geduid) dat er een moment mogelijk kan zijn, waarop dit plaats kan vinden ‘in het landschap’. Als dit in het Nieuwe Testament wordt beschreven als een tijdelijk moment, dan is het goed voorstelbaar dat dit ook in onze tijd zou kunnen plaatsvinden. Deze aanname was een van de redenen waardoor ik mij jaren geleden ben gaan verdiepen in het begrip heerlijkheid (glorie, Kabod) en waarom ik op zoek ben gegaan naar deze heerlijkheid ‘in het landschap’ en naar getuigen hiervoor (hiervan) in de schilderkunst.

In de tekst van Lucas gaat het (waarschijnlijk) niet om een ‘letterlijke’ beschrijving van een gebeuren, het blijven (tenslotte) teksten en verhalen (met een ‘blijde - goede boodschap voor een bepaald publiek’ – ‘Eugangelion’ in het Grieks). Het blijft ‘een wijze van betekenis geven’ aan een gebeuren dat het menselijke verstand te boven gaat, omdat het ‘goddelijke’ in het spel is. De schrijvers zoeken naar een taal om iets onwaarschijnlijks, iets transcendents, in woorden te gieten en ze vinden die woorden in teksten uit Tenach. Uit Tenach is ook het verhaal bekend uit Exodus 19 e.v. , dat de berg Sinaï verandert in een goddelijke plaats, (zelfs met een andere naam Horeb, zie Deuteronium 1), als God daarop neerdaalt om met Mozes te spreken. Die verandering van de berg is tijdelijk. De berg keert tot zijn gewone, lees immanente gestalte terug, als God is verdwenen.[231]

Het tijdelijke verschijnsel van sacrale plaatsen en de sacraliteit van een plaats is dus ook een bijbels gegeven. In de Chinese kunst is het schilderen van landschappen een soort voertuig om metafysische ideeën over te brengen. Een verandering van een berg in een sacrale ruimte wordt hier anders beleefd

dan in de bijbel, hoewel er zeker overeenkomsten zijn met betrekking tot de oorsprong van dit fenomeen van de sacrale plek. “Het is vanuit dit perspectief dat men ook de heilige bergen moet interpreteren. Deze bergen zijn niet heilig omdat God er nedergedaald is, maar omdat zij zelf die delen van de aarde zijn die zich het dichtst bij de Hemel bevinden, en dus het krachtigste ch’i van de Hemel opvangen.”[232]

De beleving van het lichaam als uitgangspunt

XXXVI
y todo lo que existe en esta hora
de absoluto fulgor
se abrasa, arde
contigo, cuerpo,
en la incendiada boca de la noche.

XXXVI
En alles wat op dit uur bestaat
met absolute schittering
ontvlamt, brandt
met jou, lichaam,
in de ontvlamde mond van de nacht.

Jose Angel Valente[233]

Als we nu vanaf de andere kant beginnen, niet bij een concept of een verhaal over sacraliteit, maar bij het menselijk lichaam zelf, en de beleving van de werkelijkheid vanuit dit lichaam, dan blijkt ook hier dat we het onderwerp van de beleving van de sacraliteit in het landschap niet kunnen thematiseren zonder taal, zonder een verhaal te vertellen. Als je nauwkeurig wilt nagaan hoe wij ons lichaam en het effect van ons lichaam op de werkelijkheid willen beleven kan een verhaal helpen om ons op het goede spoor te zetten, een verhaal uit de Taoïstische traditie luidt:

VLUCHT UIT DE SCHADUW
Er was eens een man wiens schaduw hem zo dwars zat en die zo’n hekel had aan zijn eigen voetstappen dat hij besloot beide uit de weg te ruimen. De methode die hij het best achtte was van hen weg te lopen. Dus stond hij op en begon te rennen. Maar iedere keer dat hij zijn voeten neerzette, kwam er een nieuwe voetstap en zijn schaduw scheen hem moeiteloos bij te houden. Hij weet zijn mislukking aan het feit, dat hij niet hard genoeg liep. Dus rende hij al harder en harder zonder te stoppen, totdat hij tenslotte dood neerviel. Hij had niet begrepen dat als hij gewoon in de schaduw was gaan zitten, zijn schaduw verdwenen zou zijn en als hij dan stil was blijven zitten, zou hij ook geen last meer hebben gehad van zijn voetstappen.[234]

Dit verhaal problematiseert onze relatie tot de werkelijkheid vanuit het lichaam. Zouden wij een ‘als vanzelfsprekend’ fenomeen als schaduw, (wat met het zien te maken heeft) of de voetstap (wat met de aanraking en tastzin te maken heeft) willen beïnvloeden dan stoten wij op grenzen die ons begrijpen en de wijze waarop wij de werkelijkheid naar de hand willen zetten, overstijgen. Misschien klinkt dit verhaal (te) eenvoudig, maar onder deze schijnbare vanzelfsprekendheid schuilt ook de vraag naar het hoe en waarom van onze menselijke constitutie. Het feit dat wij niet kunnen vliegen heeft ons er niet van weerhouden om vliegtuigen te ontwerpen en onze lichamelijke beperking op te heffen. Maar wat betekent het om te kunnen vliegen en wat betekent het dat wij de aarde kunnen verlaten? Betekenis bedoel ik dan in de zin van, welke gevolgen hebben deze mogelijkheden voor ons concrete zelfverstaan in de ruimte, als deze ruimte opeens een nieuwe dimensie krijgt, een niet gedroomde, niet voorstelbare ruimte die pas ervaren kan worden door het ondergaan van een vliegtocht of ruimtevlucht. Ruimtevluchten zijn letterlijk verkenningen van de ruimte. Is het echter ook een vluchten (weg) van de gegeven en beperkte ruimte, een niet – willen en niet – kunnen accepteren van deze beperkingen? Waar leidt dat toe? Met name ook voor het zelfverstaan. Houden we ons niet een spiegel voor die bedrieglijk is net zoals de loper die zijn schaduw en voetstappen wil kwijtraken?[235]

Ook valt de analogie op van deze ontwikkelingen, die kenmerkend zijn voor de moderne tijd waarin we leven, met de filosofische en theologische consequenties van deze verovering van de ‘nieuwe’ ruimte door de mogelijkheid van het vliegen.[236] Een ‘plaats voor de hemel’ boven deze aarde is er niet meer. Gagarins

beroemde woorden tijdens de eerste ruimtevlucht[237] zijn nog altijd een illustratie van deze bevindingen: Er is geen letterlijke hemel, geen sacrale ruimte, géén woonplaats van God boven deze aarde, en de aarde kan dus ook níet zijn voetbank zijn. Het concept hemel en aarde is voorgoed ontdaan van zijn sacrale en aanwijsbare en bewijsbare dimensie. Aarde en hemel zijn concepten, geen werkelijkheden meer zoals in de middeleeuwse en bijbelse zin van het woord.

Lichaam en ruimte-ervaring[238]

NO CORRAS, VE DESPACIO,
que adonde tienes que ir es a ti solo!

¡ Ve despacio, no corras,
que el ni o de tu yo, reciennacido
eterno,
no te puede seguir!

Juan Rámon Jiménez[239]

Ren niet, ga langzaam:
Je moet alleen op jezelf toegaan!

Ga langzaam, ren niet,
want het kind van jouw ik, eeuwig
nieuwgeboren,
kan je niet bijhouden!

De Spaanse beeldhouwer en kunstenaar Chillida heeft zich veel bezig gehouden met het begrip ruimte en de beleving van de ruimte. Ook de spirituele dimensie van de ruimte was onderwerp van zijn onderzoek. Octavio Paz weidt een aantal pagina's aan deze beeldhouwer. Hij illustreert hiermee onze plaatsbepaling in de ruimte vanuit onze lichamelijkheid. Vandaar dit langere citaat. Het is een beschrijving over de terugkeer tot het materiaal ijzer in het werk van Chillida en de betekenis daarvan met het oog op het omgaan met ruimte:

"Die Ruckkehr in die Heimat war die Rückkehr zum Eisen, und die Rückkehr zum Eisen die Rückkehr zu sich selbst. Doch nich zum Ego, noch zum persönlichen Bewusstsein, sondern zu dem, was früher ist als das Ich: dem Raum. Das Erfassen des Raums geschieht instinktiv, ist eine körperliche Erfahrung: bevor wir ihn denken und definiëren, fühlen wir ihn. Der Raum ist nicht ausserhalb von uns, noch ist er reine Ausdehnung, er ist das, worin wir uns befinden. Der Raum ist ein Wo-sein. Er umgibt uns und stützt uns; gleichseitzig stützen und umgeben wir ihn. Wir sind die Stütze dessen, was uns stützt, und die Grenze dessen, was uns begrenzt. Wir sind der Raum, in dem wir uns befinden. Wo immer wir uns auch befinden, sind wir in unserem Wo; und unser Wo-sein folgt uns überall hin. Es ist treuer als ein Hund und treuer als unser eigener Schatten, der uns jede Nacht verlässt. Das Wo verlässt uns nie, noch können wir es verlassen; wir sind mit ihm wesenseins, wir verschmelzen mit unserem Raum. Trotzdem sind wir geschieden: der Raum ist das, was jenseitig, auf der anderen Seite ist, das so Nahe und dabei so Ferne, das stets Bevorstehende und nie Erreichbare. Er ist die Grenze, die beim Berühren verschwindet, um sofort, ferner oder näher, wieder da zu sein. Die Grenze, wo das Ich endet und das andere, das Fremde, beginnt, ist ständig in Bewegung. Eine fortwährende Erosion: je tiefer ich in mich eindringe, desto weiter entferne ich mich von mir; ich selbst bin meine Ferne, ich bin in mir wie in einem unbekannten Land. Zudem ist es ein Land, das unablässig entsteht und vergeht. Das Unbegrenzte baut alle Grenzen ab. Ein eher sinnlicher, denn geistiger Widerspruch: der Raum ist nicht denkbar, sondern berührbar, doch sowie wir ihn berühren, verschwindet er. Er ist dies eine allgemeine und tägliche Erfahrung. Chillida ist keine Ausnahme; aus dem Eisen, dieser so harten und hartnäckigen Materie, wurde plötzlich Leere: innerer Raum. Die Rückkehr in die Heimat, zum Eisen und zu sich selbst, war die Rückkehr zum Unbekannten."[240]

Het lichaam is zelf ruimte en als ruimte vreemd en onbereikbaar. "Hoe dieper ik inmezelf doordring, des te meer verwijder ik me van mezelf." Het lichaam is grens en tegelijk vreemd. Het onbekende breekt alle

grenzen af. Dit anders zijn van de ruimte wekt bevreemding. Ik vermoed dan ook dat het grootste geheim van het menselijk bestaan niet de tijd is, maar de ruimte. Wij vertalen de tijd in ruimtekategoriën want we kunnen niet anders.[241] Pregnant kan dit tot uitdrukking komen als we het perspectief iets verleggen van de waarneembare ingeperkte ruimte tot de blik op de sterrenhemel. Foto's van melkwegstelsels, spiraalnevels en verre sterren hebben iets onnatuurlijks, omdat ze niet overeenkomen met de ruimtes die ons vertrouwd zijn. Voor onze oriëntatie zijn deze ruimtes als het ware nutteloos, afkomstig uit een andere werkelijkheid.

HET NUTTELOZE

Hwéi-Tze zei tegen Tsjwang-Tze: "Jouw hele leer draait om dat wat geen nut afwerpt."
Tsjwang antwoordde: "Als je datgene wat geen nut heeft niet kunt waarderen, dan kun je niet gaan praten over wat wel nut heeft. De aarde bijvoorbeeld, is groot en uitgestrekt, Maar van het enorme oppervlakte gebruikt een mens slechts Een paar vierkante centimeter, namelijk de grond waarop hij staat.
Stel je nu eens voor dat je plotseling alles weg zou nemen wat hij niet direct gebruikt, Zodat rond zijn voeten gapingen komen en hij in de Leegte staat, met nergens Vaste grond, behalve onder zijn rechtervoet, hoe lang zal hij dan gebruik kunnen maken Van dat wat hem direct tot nut is?"
Hwéi-Tze zei: "Dan dient het geen enkel doel meer."
Daarop concludeerde Tsjwang-Tze: "Dit bewijst de absolute noodzaak van dat wat geen nut heeft."[242]

Lichaam en bewustzijn

NOCHE

¡GRIITO en el maar!

Qué corazón, hecho honda- ¡hondero triste! -
te ha gritado? De dónde, grito, dónde,
con qué alas llegar s a tu final?

. . . Cada ola te coje, y tú, lo mismo
que un delfín hecho espada, fuerza solo,
gritas: más,
más, más, más, más . . ..
o, hecha tu ala vela, lo mismo que una golondrina
vas más allá, vas más allá, vas más allá . . .

¡Griiito en el maaar . . . !
¿Las estrellas te ayudan con sus ecos?
¡Griiiiito en el maaaaar . . .!

Juian Rámon Jiménez[243]

NACHT

Roep op de zeeee!

Welk hart heeft, tot slinger geworden - arme slingeraar! -
jou geroepen? Van waar, roep, waar, met welke
vleugels zul je toch je doel bereiken?

Elke golf grijpt je, en jij, als een
dolfijn, in een zwaard veranderd, in niets dan kracht,
schreeuwt: meer,
meer, meer, meer, meer...,
of je slingert je - de vleugels nu als zeilen - als de zwaluw
verder en maar verder, verder en maar verder...

Roeeep op de zeeee....!

De sterren helpen je met hun echoos?

Roeeeep op de zeeeeee....!

De filosoof Raimond Pannikar zoekt naar een weg om de lichamelijkheid van de mens en de beleving van de ruimte ook conceptueel te vertalen opdat filosofische en theologische ideeën uit de traditie met elkaar in samenspraak gebracht kunnen worden. Hij baseert zich hierbij op het model van de vier eigenschappen van het lichaam – de quaternitas perfecta, een vierledig beeld van het menselijk wezen, zichtbaare gemaakt aan de hand van de begrippen aarde, water, vuur en lucht.[244] Het zou te ver voeren in dit verband om deze ideeën verder uit te werken maar ze kunnen een kapstok vormen voor een filosofie die de relatie tussen lichaam en ruimte en het geheel aan opvattingen vanuit de verschillende tradities wil verbinden met elkaar.Ik vermoed dat wij ons, ook in de westerse filosofische traditie, nog veel te weinig bewust zijn van het feit dat ons conceptueel stelsel waar de woorden geest, ziel, bewustzijn en zelfs het begrip zijn onder vallen, meer gekleurd zijn door het feit dat wij een lichaam hebben en in de ruimte existeren, dan we denken.[245]

Han F. de Wit zegt hier in zijn boek “De verborgen bloei” het volgende over: “Wat we horen, zien, ruiken, proeven en fysiek voelen, al deze zintuiglijke ervaring vermengt zich van moment tot moment met onze mentale ervaring, dat wil zeggen met wat we denken, vinden, voelen, willen, met onze hoop en vrees, onze fantasieën, onze verbeelding en al het andere dat we maar kunnen bedenken en dat ons door het hoofd gaat. De zes stromen van ervaring voegen zich voortdurend samen tot onze werkelijkheidsbeleving van het moment, zonder dat we nog weten welke bijdrage uit welke bron komt. Zo ontstaat een verbeelde werkelijkheid, die we niet als zodanig onderkennen […]
De stroom van mentale gebeurtenissen kunnen we goed zien wanneer we de zintuiglijke stroom van ervaring constant houden, bijvoorbeeld wanneer we een fysiek heel monotoon karweitje opknappen of als we stilzitten, zodat de situatie van ons lichaam en onze zintuigen min of meer constant en rustig is. Wat dan alleen nog beweegt, is onze gedachtestroom en dat geeft ons de gelegenheid deze stroom min of meer in vacuo te zien. Daar kunnen we iets van leren, namelijk wat onze geest voortdurend allemaal ten tonele voert en hoe dat bijdraagt tot het tot stand komen van onze werkelijkheidsbeleving.”[246]

De Wit wijst ook op een begeleidende stem in ons innerlijk die ons bij alle handelingen en gedachten begeleidt. “Deze innerlijke reporter is ons allemaal wel bekend, hij of zij of het is vrijwel onafgebroken aan het woord: hij informeert, evalueert, waarschuwt en kapittelt ons. Hij spreekt ons nu eens vermanend dan weer bemoedigend toe. En dat alles met een urgentie alsof hij waakt over onze belangen. Nu een is hij actief met betrekking tot de situatie waarin we ons feitelijk bevinden, dan weer met betrekking tot situaties waarin we ons niet bevinden, zowel mogelijke als onmogelijke situaties, zowel verwachte als verleden situaties. Deze zogenaamde reporter is natuurlijk een metafoor voor het innerlijk commentaar in de vorm van een gedachtestroom,dat van de vroege morgen tot de late avond (en zelfs in onze dromen) onze geest vult… De distantie, die onze mentale stroom in de vorm van een innerlijk commentaar lijkt te nemen ten opzichte van onze actuele ervaring is een schijn-distantie, want wat de inhoud van het commentaar ook moge zijn, ze maakt deel uit van onze situatie van dit moment. Ook al gaat dit commentaar over onze actuele situatie, ze maakt tegelijk deel uit van onze totale ervaringsstroom en kleurt haar. Ze geeft - in de vorm van een schijnbaar gedistantieerde ondertiteling bij onze verdere ervaringen - aan onze werkelijkheidsbeleving juist haar subjectieve karakter.”[247]



R. Magritte, La reconnaissance infinie 1963 (100.3cm x 70.5cm)

Twee werkelijkheden

“Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Glinding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
- But who is that on the other side of you? “

T.S. Eliot[248]

Uit een heel andere bron, de verhalen over de belevenissen van de antropoloog Carlos Castaneda bij de indianen van Mexico, een beschrijving van een proces van transformatie, treffen we dezelfde denkbeelden aan. Deze teksten hebben mij indertijd zeer geïnspireerd. Een vrucht van deze teksten was ook de ontdekking van de Spaanse dichters Juan Ramon Jiménez en Cesar Vallejo, twee dichters die de beleving van de werkelijkheid op het scherp van de snede actualiseren in hun gedichten.
Castaneda laat een van zijn hoofdrolspelers Don Juan, zeggen: “Wir sind Wahrnehmung. Wir sind Bewusstsein. Wir sind keine Objekte, wir haben keine feste Konsistenz, wir sind grenzenlos. Die Welt der festen Objekte ist ein Mittel, unsere Wanderschaft auf Erden angenehm zu machen. Sie ist nur eine Beschreibung, geschaffen um uns zu helfen. Wir – oder besser: unsere Vernunft - vergessen gern, dass die Beschreibung nur eine Beschreibung ist, und so schliessen wir die Ganzheit unseres Selbst in einen Teufelskreis ein, dem wir, solange wir leben, kaum entrinnen können […] Wir sind wahrnehmende Wesen…die Welt die wir wahrnehmen, ist jedoch eine Illusion. Sie ist entstanden durch eine Beschreibung, die man uns seit dem Augenblick unserer Geburt erzählt hat. Wir sind leuchtende Wesen, sind mit zwei Ringen der Kraft geboren, aber wir benutzen nur einen davon, um die Welt zu erschaffen. Dieser Ring, der sich schliesst, bald nachdem wir geboren sind, ist die Vernunft - und ihr Begleiter das Sprechen. Gemeinsam hecken die beiden die Welt aus und halten sie in Schwung. Die Welt, die deine Vernunft erhälten möchte, ist also im Grunde eine Welt, geschaffen durch eine Beschreibung und ihre dogmatischen, unumstösslichen Regeln, welche die Vernunft zu akzeptieren und zu verteidigen lernt.
Dat Geheimniss der leuchtenden Wesen ist, dass sie noch einen weiteren Ring der Kraft haben, der gewönlich nie benutzt wird, den Willen. Der Trick der Zauberer ist der gleiche Trick, wie ihn die normalen Menschen anwenden. Beiden haben sie eine Beschreibung. Der eine, der normale Mensch, erhält sie mit Hilfde seiner Vernunft aufrecht, der andere, der Zauberer, erhält sie mit seinem Willen aufrecht. Beide

Beschreibungen haben ihren Regeln, und die Regeln sind wahrnehmbare, doch der Vorteil des Zauberers liegt darin, dass der Wille umfassender ist als die Vernunft."[249]

Deze tekst doet me niet alleen denken aan de tekst van A. Schopenhauer, "Die Welt als Wille und als Vorstellung" waar "Vernunft" en "Wille" twee manieren van toegang zijn tot de wereld, maar ook aan het feit dat mensen in onmenselijke toestanden het vol kunnen houden omdat zij zich door de 'feiten' en de objectieve hopeloosheid van de situatie niet onder laten krijgen. Dat zou nooit alleen vanuit het verstand kunnen als daar niet een sterke wil tot overleven de kracht zou geven om het vol te houden. De dynamiek van deze wilskracht zou een boeiend thema zijn voor een filosofisch onderzoek hoe de wil de werkelijkheid 'naar haar hand' kan zetten, of anders de omstandigheden zo kan beïnvloeden dat het individu er niet aan onder door gaat. Het zou te ver voeren om deze thematiek verder uit te diepen, maar er zijn zeker raakpunten met de mystieke ingesteldheid die in de contemplatieve tradities worden beschreven en die ook terugkeren in de waarneming van het landschap. Niet voor niets doet Castaneda zijn belangrijkste leerervaringen op in het landschap, vooral in "het uur van de kracht", het tijdstip voordat de zon ondergaat en het landschap baadt in een bijna mystiek zacht geel licht. Als je de zonsopgang vergelijkt met de zonsondergang en daar dieper bij stil staat is duidelijk dat er grote verschillen bestaan tussen deze twee fasen van de dag.[250]
Maar los van de blik op de ochtend, de avond, de beleving van de middag, de blik op de kosmos en de sterren, en los ook van de kleine ruimtes, de leefruimtes van de woning en de tuin, biedt het landschap als groter geheel een model aan om ons toch een soort houvast te bieden voor het onderwerp dat we bespreken. Dat kan via de oriëntatie op de horizon.

De Horizon als plaatsbepaling

NOCTURNO

LA VíA LÁCTEA
sale de mí, pasa por ti,
y vuelve a mí, círculo único.

-¡Qué dos columnas
sustentadoras del universo! –

¡Y qué luz tímida,
qué plata plácida,
para callarse lo que no es!

Juan Rámon Jiménez[251]
Nachtlied

De melkweg
gaat van mij uit, passeert door jou
en keert terug naar mij, een uitzonderlijke cirkel.

- Wat voor twee zuilen
die het universum dragen! –

En welk schuchter licht,
welk kalm zilver,
dat men zwijgt over wat niet is

Wat is een horizon? Een horizon is een wijkende ruimte, een ruimte die, als we naderen, zich voortdurend terugtrekt. De horizon staat dus voor beweging en dynamiek ofschoon hij lijkt te corresponderen met het tegendeel, het statische.
"De mate van aandacht voor de horizon drukt de mate van reserve uit van de mens voor zijn cultuur, vertaalt het voorbehoud dat hij met betrekking tot zijn eigen creaties maakt. Interesse voor de horizon betekent de wil bezitten om niet met zichzelf samen te vallen, geen definitieve identiteit willen bezitten, kortom: ervan getuigen dat het feitelijke niet met het mogelijke identiek is. De horizon is de zichtbare lijn

van het ontologische uitstel waardoor de verhouding van mens en wereld wordt gekenmerkt. De mens is het zichzelf identificerende wezen, de wereld de door hem geïdentificeerd wordende werkelijkheid."[252]
Lemaire stelt dan ook dat twee polen in deze werkelijkheid onleefbaar zijn: de mens die met zichzelf volledig identiek is (geen horizon heeft) en het volledig ontbreken van identiteit (er is alleen maar horizon). "De horizon ontbreekt nooit helemaal, maar de mens is met zijn aandacht ook nooit alleen maar op de horizon gericht. Dat wil zeggen dat de uitzichten nooit de inhoud van ons leven kunnen uitmaken, maar alleen nu en dan in beperkte doses genoten kunnen worden. De mate waarin de vergezichten genoten kunnen worden, verraadt de mate waarin men de ervaring van de niet-identiteit, het uitstel kan verdragen. Het zijn dan ook weinigen die bewust deze ontmoeting met nieuwe horizonten zoeken en die steeds bereid zijn hun bereikte identiteit te liquideren. Waar het bezoeken van panorama's georganiseerd en geïnstitutionaliseerd is, zoals in het toerisme, daar is tevens de ontmoeting met de horizon van het bestaan van haar kritieke inhoud ontdaan, omdat het uitzicht dat geboden wordt bij voorbaat al geduid is."[253]

De horizon verbindt als het ware hemel en aarde. Beiden kunnen metaforen worden langs de weg, de weg die je gaat en de weg waar je vandaan komt.[254] De mens wordt ook wel het wezen genoemd dat met zijn voeten op aarde staat en met zijn hoofd in de hemel. Het betekensveld rond het begrip hemel en het begrip aarde kunnen beiden sacraal geladen zijn maar we hebben eerder als gezien dat het afhankelijk blijft van het getuigenis van de schrijver, kunstenaar, die het landschap die sacrale duiding geeft, of de tijd die sacrale geladenheid.
Voor veel mensen hoeft dit geen enkele betekenis te hebben en zijn het slechts aanduidingen van een ruimte. Toch zou ik een lans willen breken voor de poëtische inslag van deze werkelijkheid, een poëzie die in onze taal ruimte krijgt en ruimte schept voor de verbeelding en deze verbeelding realiseert. Taal schept werkelijkheid.[255]
De uitspraak uit Genesis 1,1 "In den Beginne, God schiep hemel en aarde"[256] heeft daarom voor velen ook een poëtische en mystieke geladenheid die in de Kabbala verder wordt uitgewerkt en die opgepakt wordt door een kunstenaar als Anselm Kiefer. Zijn expositie "Heaven and Earth" in het Modern Art Museum of Fort Worth thematiseert dit onderwerp. In een interview op 5 oktober 2004 in zijn atelier te Barjac spreekt hij hier over. Om de wijze op het spoor te komen hoe hij betekenis geeft aan deze begrippen citeer ik uit dit interview.

Hemel (en aarde) zijn ook voor Kiefer geen grootheden om in te geloven zoals dat in een gelovige traditie wordt geleerd.[257] Maar het zijn wel begrippen die voor hem als een soort richtingwijzer fungeren, begrippen met een symbolische lading die mogelijkheden openen. Daarbij is hij vooral gericht op verbanden en beelden uit de religie die een 'diepere' en complexere kennis van de werkelijkheid bemiddelen zoals de Joodse mystiek.[258]
In 1966, (hij is dan nog geen kunstenaar maar studeert rechten), bezoekt hij het klooster van La Tourette in Frankrijk waar Le Corbusier in samenspraak met de monniken een modern klooster bouwt. Dit bezoek maakt een diepe indruk op Kiefer. In het interview zegt hij:
"MA: Why did you go to La Tourette in the first place? I don't imagine that you went only to see a Le Corbusier building. You stayed there for three weeks.
AK: The Dominicans were there. I liked their teaching. They have an interesting history. I had read that they had many discussions with Le Corbusier about the shape of the building and the materials. It was a point in my life when I wanted to think quietly about the larger questions. Churches are the stages for transmitting knowledge, interpreting knowledge and ideas of transcendence. It's a history of conflicts and contradictions. A church is an important source of knowledge and power. Le Corbusier knew that. I stayed there for three weeks in a cell. I thought about things. In a place like that you are not simply encouraged to think about God but to think about yourself, *Erkenne dich selbst*. Of course, you think about your relationship to your god.
Also, for me it was an inspiring building in the sense that a very simple material, a modern material, could be used to create a spiritual space. Great religions and great buildings are part of the sediment of time; like pieces of sand. Le Corbusier used the sand to construct a spiritual space. I discovered the spirituality of concrete-using earth to mould a symbol, a symbol of the imaginative and the spiritual world. He tried to make heaven on earth-the ancient paradox.
MA: How do you mean that?
AK: Heaven is an idea, a piece of ancient internal knowledge. It is not a physical construction." [259]
Kiefer zelf is begonnen met het ontwerpen van beelden en symbolen rond hemel en aarde in de vorm van boeken. Het boek als opslagplaats van kennis, als archief voor de verbeelding.[260] Het eerste boek dat hij niet vernietigde had de titel "Die Himmel"[261] In een latere fase als hij zich bezint op het werk als schilder

reflecteert hij over de rol van het palet van de schilder. Voor hem is dit palet letterlijk een instrument om hemel en aarde te verbinden. Niet alleen de schilderijen met mythologische thema's voorziet hij van een palet om de tijd van toen te verbinden met hier en nu, maar ook gebruikt het palet als metafoor voor het instrumentarium van de kunstenaar als sjamaan. Ook daarbij is de taal van de gehanteerde symbolen meerduidig en complex.[262]



Het lezen van het hemelse en aardse landschap

Hinter dem Buch ist das Hinter-Buch;
hinter dem Hinter-Buch ist der ungeheure Raum und ist auch,
eingelassen in diesen ungeheuren Raum,
das Buch, das wir schreiben werden in seiner ratselhaften Verkettung.
Alles ist vor ALLEM.
Das Wort ist das Morgen des Worts,
und das Buch -das Morgen des Buchs.
So dalb wir denn beständig das umkreisen,
was war und was sein wird und was,
nach dem Bild Gottes in Seiner herrlichen Abwesenheit,
das bleibt, was ist, nämlich:
die geheimnisvolle Verbindung mit dem All und der Ort,
wo dieses noch zu entdekkende All Bestand hat.

Das Vergessen anbohren;
denn das Vergessen ist die dicke Kruste der Ursprünge.
Die Erbsünde ist Versündigung am Gedächtnis.
Niemals werden wir zum Ende der Zeit vordringen.

Edmond Jabès[263]

Kiefer put uit de Joodse en andere mystieke tradities omdat hij weet dat deze een grote rijkdom bevatten aan symbolen en beeldmateriaal.[264] In het interview staat hij uitgebreid stil bij de vraag hoe zijn landschappen gelezen kunnen worden door de toeschouwer en hoe hij als kunstenaar een richting wijst door de titels en de namen van de schilderijen. Het probleem welke horizon hier als maatgevend wordt beschouwd en hoe de ruimte beleefd kan worden komt (impliciet) ter sprake.
“MA: I've also noticed that many of your paintings can be turned upside down and still carry their message, as if the heaven and the earth just switch identities. It seems to me the orientation is only fixed when you write on the canvas.
AK: I work on my paintings from all sides, so when I am working on them there is no up or down. The sky can be reflected in the water or material can come down from the sky. That is part 'Of the content of the paintings. Heaven and earth are interchangeable. The writing is an attempt to fix a moment or a place, to suggest a fixed state, but the imagery denies. It is active.
MA: Like the stars, galaxies, and constellations you have been referring to-the Astral Serpent or the Milky Way.
AK: The title or language on my paintings is a starting point. The images should expand the meaning of the words. In Die Milchstrasse, I thought of the large cut in the land as a puddle of water. When the clouds are reflected on its surface, it looks like milk. A puddle is a very simple thing, but it has the ability to reflect into something much larger. It could be the Pacific Ocean.
MA: On this canvas it looks monumental, but it also looks like a wound in the belly of the earth.
AK: Yes. It could be. When you dig into the ground, you may find something - water, a buried meteorite, a piece of heaven. These kinds of pictures are always operating between the macrocosmic and the microcosmic. The lead strings reach to the sky and then converge down into the funnel, which dips into the puddle. The Milky Way, which has been observed for millenniums as a great and expansive constellation, is really a small thing in the cosmos. It is like a puddle in the cosmos.
Establishing a heaven and earth is a way to try to orient ourselves, but cosmic space does not understand this. It is all relative. What is big can in fact be very small. What is up can be down.
MA: It's like size versus scale in your work. Your formats vary tremendously, where size and subject can sometimes seem contradictory-making a monumental canvas for what you call a "puddle," and then making a tiny book about heaven. The book Die Himmel is one of your smallest works.
AK: You cannot compete with heaven through size. The universe was once thought of as a large book. The human imagination creates its own heaven with things on earth.”[265]

Kiefer leest totdat hij genoeg beelden heeft. Het is voor hem belangrijk dat een kunstenaar een complex en sterk object heeft dat hem bezighoudt en intrigeert. De kunstenaar als schatgraver, onderzoeker naar geheime en verborgen kennis om uiteindelijk uit te komen bij ‘zelfkennis’.[266]
Kiefer verwerkt zijn indrukken zowel in boeken, in landschappen, in beelden en de inrichting van enorme ruimtes. Hemel en aarde krijgen bij hem nieuwe gestaltes. Het zou mij niet verbazen, gezien de enorme omvang van zijn werk, dat hij bezig is met een nieuwe schepping, een nieuw universum van beelden en verwijzingen, een artistiek compendium van de kennisbronnen van de mensheid.

MA: Recently you have made immense books the size of a human body that you can almost walk into, with the pages covered with stars. But you have given the stars numbers and connected them with lines. These star drawings have also appeared in huge paintings that include observatories and what look like navigation instruments.
AK: They are numbers given to stars by NASA scientists. Each number in the string of numbers indicates the distance, the color, the size, etc. This is the scientific heaven. But of course it is all illusion. All of the constellations are illusions or ghosts. They do not exist. The light we see today was emitted millions, billions of years ago and of course their source was constantly changing, moving, and dying. These lights we see, this heaven has nothing to do with our current reality. We are afraid, so we have to make sense of the world. We cannot stand not to have a heaven in our minds. If there really was a heaven, it would exist outside of science or religion. I am speaking of religions, with the plural; not just a religion.
MA: So the scientists are making up their own dome of heaven.

AK: Of course. They want to find heaven too, but their stars are always moving, always dying, and some breaking off, making new stars. Scientists are a little bit like artists. Their stars are like pieces of memory that find their way into a painting. you pull them out and stop them for a moment in the painting. It is stopped only for the instant you recognize it and then you change position and you see something else, another relationship in the image, but again, only for an instant. There are only glimpses.[267]

Kiefer is een extreem voorbeeld van een kunstenaar die hemel en aarde veelzijdig en in zulk grote formaten, als thema uitwerkt. Daarmee laat hij zien dat zijn gedrevenheid om dit te doen meer is dan alleen maar een expressie van zijn kunstenaarsschap. Hij hoeft niet 'gered' te worden, in de zin van een redding zoals de godsdiensten die aanbieden, maar toch heeft zijn inzet een meer dan religieuze dimensie die ik zelfs zou durven te vertalen met de poging om een 'nieuwe hemel en aarde' te creëren vanuit het perspectief van de kunstenaar. De ervaring van het lichamelijk ondergaan van zijn kunstwerken, en de vervreemding die dit kan oproepen, en tenslotte de letterlijke intrede in een keten van verwijzingen en betekenissen maken zijn werk zeer bijzonder. Hij brengt de spirituele dimensie van het menselijk bestaan zo onder de aandacht van de toeschouwer dat er geen ontkomen aan meer is. Meer dan enig ander kunstenaar laat hij ons daarmee ervaren dat de reflectie over ons menselijk bestaan als wezen gericht op een horizon, onontbeerlijk is voor ons zelfverstaan op deze aarde.

Voor een overzicht van mijn eigen werk dat met de thematiek van de horizon samenhangt zie:
http://horizon.mystiek.net en **http://landschape.mystiek.net**



11. Elementen

“Bestaan er begrenzingen voor de geest?
Welk soort ruimte roept de grenzen van de spirituele wereld op?
Het probleem van de innerlijke ruimte als gevolg
én als oorsprong van de positieve uiterlijke ruimte.
Om deze innerlijke ruimte te omschrijven is het nodig ze te omhullen.
De grens is de ware protagonist van de ruimte.”

Eduardo Chillida

”Het panische moment is daarom ook een beleven van het numineuze. Het is de immanente trilling in de dingen van de natuur, positief of negatief, naargelang het de synthese of de desintegratie is of inleidt van de oneindigheid van hun mogelijkheden. Het is de tremor die leven of dood wekt, de siddering van bezieling of vernietiging.
[…] Het numen is ambivalentie van het bestaan in een concrete vorm. Daarom is het numineuze het mysterieuze in de grensstreek van zijn ervaarbaarheid, een rusteloos op en neer bewegen tussen een bestaan en-soi en een zijn pour-soi, tussen dingmatigheid en geest – en in de religiositeit van de Romeinen: tussen dynamisme en materialisme. Het numen is de wapperende franje
van het verborgene, onbewogene.”

Cornelis Verhoeven[268]

Het kunstwerk als object

STILTE
De stilte van deze winterochtend - daarbinnen besta ik als een glimmer in een oude kei. Dichtbij mij voel ik alles wat niet totstandkwam, wat zich nooit liet zien om belicht en bezichtigd te worden, wat nooit de wereld van het geluid of het zichtbare betrad. Met gesloten ogen streel ik met mijn vinger over deze oppervlakken, over het ongeborene en ongeziene. Over deze drachtige stilte.

Carl-Erik af Geijerstam[269]

In dit hoofdstuk beschrijf ik een aantal elementen of componenten die een rol kunnen spelen bij de betekenisgeving, het proces van semiose van de kant van de kunstenaar en vanuit het perspectief van de toeschouwer. Deze elementen kunnen samen een basis vormen voor een lijst van vragen die gebruikt kan worden om de betekenisgeving in het werk van een kunstenaar op het spoor te komen.[270]
Als we naar een kunstwerk kijken (ik ga er stilzwijgend vanuit dat het kunstwerk vele gedaanten kan aannemen, maar ik beperk me hier tot het schilderij) valt allereerst op hoeveel vragen je kunt stellen ten aanzien van het werk. Ik beperk me daarom tot enkele opmerkingen die de breedte van het veld aanduiden maar die niet de intentie hebben om volledig te zijn. Dat zou ook niet kunnen.
Allereerst is er de materialiteit van het werk, hoe is het gemaakt, welke verf is gebruikt, wat is de structuur van de verf en het effect van die structuur op het afgebeelde. Vergelijk de Japanse landschappen die eeuwenlang op papier werden geschilderd of op zijde met enkel inkt (sumi) met de kleurrijke op linnen geschilderde landschappen van een Van Gogh waar de verf dimensionaal in het werk aanwezig is: een wereld van verschil zit er tussen deze vorm en inhoud van werken.[271]
Het werk van Anselm Kiefer zou al een eigen studie rechtvaardigen naar deze materialiteit omdat bij hem ook het materiaal betekenis krijgt, zeker al die werken die de gebaande paden van de schilderkunst (doek en verf) verlaten en gebruik maken van as, glas, lood, koper draad, haren, stenen, zand, zonnebloemen en zaden, kleding en wat al zo niet meer. Het aantal werken en de hoeveelheid verwijzingen kunnen de kunstcriticus of interpretator moedeloos maken omdat er zoveel verwijzingen in zitten dat het einde zoek lijkt.

Voor een grondige bestudering van dergelijke werken lijkt me een etymologie van de vormen, de structuur, het materiaal en de context op zijn plaats. Niet alleen een etymologie die zich concentreert op de naamgeving van de werken bij Kiefer en de rol van de namen in het werk, maar ook die nagaat wat

woorden als lood, koper, de betekenis van kleuren, vormen en lijnen kan zijn en waartoe nieuwe associaties kunnen leiden.
De symboliek van dergelijke werken is zo groot en uitgebreid dat een archeologie van de symbolen, het materiaal en het kleurgebruik op zijn plaats lijkt. Een ondoenlijke opgave want je bereikt nooit volledigheid en het proces is eindeloos.
De grootte van het kunstwerk en de vorm ervan spelen ook een rol die van betekenis is. Als je ‘als deskundige’ in de zin van Verhoeven dieper in wilt gaan op het object, het kunstwerk zelf, dan zul je de diepte in moeten en dat wil zeggen eigen projecties buiten spel zetten en het object aan het woord laten. “Deskundigheid gaat tot het midden van de dingen en van het midden uit.”[272]

Thema in het werk

Drie lezingen in het donker

'De heilige -gezegend zij hij -woont in de letters.'
DOV BAER VAN MEZERITZ

Primera lección Bet
Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda al humus: se despiertan, como de si, las formas: yo reconozco a tientas mi morada.
.
Jose Angel Valente[273]

Eerste les

Bêt
Huis, plek, kamer, verblijf: zo begint de donkere vertelling van de tijden: opdat iets duur, schittering, aanwezigheid heeft: huis, plek, kamer, geheugen: het holle wordt hand en de omvang midden: over de wateren: kom over de wateren: geef ze namen: opdat wordt wat niet is, zich vastzet en bestaan, verblijf, lichaam wordt: adem bevrucht humus: de vormen ontwaken, als uit zichzelf: tastend herken ik mijn verblijf.

Een ander belangrijk element van een kunstwerk kan de uitwerking van een thema of onderwerp zijn. Wat stelt het schilderij voor, in dit geval het landschap? Is het een jaargetijde, een tijd van de dag (dag, nacht, ochtend, avond, middag), een bepaalde streek? Alles kan tot thema worden in een landschap. Als we ons beperken tot het thema horizon in het landschap zijn er al heel veel vragen te stellen.
De horizon als grens, als overgangsgebied, als scheiding tussen hemel en aarde, de kleur van het landschap boven en onder de horizon, het kunnen allemaal aanknopingspunten zijn voor een verkenning. Hoe is de verhouding hemel aarde weergegeven, hoeveel ruimte krijgt de hemel, de aarde, wat is de plaats van de horizon en zijn er beeldelementen die de horizon doorkruizen? Wat betekent ontbreken van een horizon, de scheiding van hemel en aarde? Hoe staat het met de helderheid van het schilderij en het afgebeelde landschap, hoe zijn de weersomstandigheden: zon, regen, sneeuw, mist, lichtval, regenboog, etc.? Is het werk een weergave van natuurlijke omstandigheden, of poogt het dat te zijn? Of is het een compositie ontstaan in het atelier van de kunstenaar.
Hoe staat het met het perspectief of het ontbreken ervan?
Welke kleuren gebruikt de schilder en wat zijn de betekenissen daarvan voor hem? Hoe spelen elementen zoals wegen, figuren op de weg, houdingen, bergen, heuvels, moeras, het meer, rivieren, zee, schepen, andere ruimtes (kerkhof), ruïnes, haven, riet etc een rol in het landschap? Hoe staat het met de spiegeling in het water van de hemel, de rol van de overkant en deze kant, de rol van hemellichamen, zon en maan en sterren?
Worden er mannen, vrouwen, kinderen, oud-jong, beroepen afgebeeld?
Is er sprake van een zeker moralisme in de afbeelding? Waar staan bijvoorbeeld de bomen symbool voor (Vgl. Friedrich – dennen als christenen die reiken naar Christus op de top – of bomen die naar de hemel wijzen en zoals figuren aarde en hemel kunnen verbinden). Zijn er kaders, vensters in (buiten) het schilderij; hoe staat het met bloemen, bloei, vergankelijkheid. Wat staat op de voorgrond – wat op de

achtergrond en is er sprake van een zekere transitionele realiteit? Is het landschap de verbeelding van een overgang, een tussengebied, tussen leven en dood, tussen het bekende en onbekende? Kortom er kunnen meer vragen worden gesteld dan de kunstenaar kan en zal willen beantwoorden.

De kunstenaar zelf

Segunda lección

Zayin
Ahora tenía ante sí lo posible abierto a lo posible y lo posible: y para no morir de muerte tenía ante sí mismo el despertar: un dios entró en reposo el dia séptimo: vestiste te armadura: señor de nada, ni el dios ni tú: tu propia creación es tu palabra: la que aún no dijiste: la que acaso no sabrias decir, pues elIa ha de decirte: la que aguarda nupcial como la sierpe en la humedad secreta de la piedra: no hay memoria ni tiempo: y la fidelidad es como un pájaro que vuela hacia otro cielo: nunca vuelvas: un dios entró en reposo: se desplegaba el aire en muchas aves: en espejos de espejos la mañana: en una sola lágrima el adiós: te fuiste como el humo que deshace incansable sus múltiples figuras: no adorarás imágenes: señor de nada: en el urnbral del aire: tu planta pisa el despertar.

Jose Angel Valente[274]

Tweede les

Zajin
Nu lag het mogelijke voor hem, open op het mogelijke en het mogelijke: en om niet van dood te sterven lag voor hem het ontwaken: een god ging rusten op de zevende dag: jij trok je wapenrusting aan: heer van niets, god noch jij: je eigen schepping is je woord: dat wat je nog niet sprak: dat wat je misschien niet zou kunnen spreken, want het moet jou spreken: dat wat huwbaar wacht zoals de slang in de geheime vochtigheid van de steen: geheugen noch tijd bestaan: en de trouw is als een vogel die naar een andere hemel vliegt: kom nooit terug, jij: een god ging rusten: de lucht ontplooide zich in vele vogels: in spiegels.van spiegels de ochtend: in een enkele traan het afscheid: je vertrok zoals de rook die onvermoeibaar zijn vele figuren oplost: je zult geen beelden vereren: heer van niets: op de drempel van de lucht: je voetzool betreedt het ontwaken.

Ook de kunstenaar zelf is in het geding. Wat is de achtergrond van de kunstenaar, welke opleiding heeft hij gehad; welke invloed heeft de kunstenaar ondergaan en wie en wat waren zijn inspiratiebronnen? Inspiratiebronnen kunnen heel breed zijn en heel de werkelijkheid bestrijken. Zijn er bronnen met meer en met minder invloed aan te wijzen en op welke wijze heeft de kunstenaar deze omgezet in zijn werk?
Hoe is het werk onder de handen van de kunstenaar tot stand gekomen en hoe werkt hij? Werkt hij aan meerdere dingen tegelijk, of stap voor stap, snel, langzaam, impulsief, gedreven, bedachtzaam, zorgvuldig, wild en onbeheerst?
Waarom werkt hij zo, heeft hij hiervoor gekozen? Hoe is zijn ontwikkeling verlopen en met wie werkt hij samen of tegen wie zet hij zich af?

Welke betekenisprocessen spelen in het leven van de kunstenaar een rol? Waardoor wordt hij geraakt, wat heeft diepe invloed op zijn leven gehad, en wat heeft zijn leven misschien een wending gegeven? Hoe kijkt de kunstenaar tegen het leven aan, tegen het werk dat hij maakt, de wijze waarop het wordt ontvangen (of genegeerd) en wat wil hij ermee bereiken?
Welk publiek heeft hij op het oog, welke musea, welke critici, welke kopers? Welke maatschappelijke relevantie kent hij toe aan zijn werk en aan zijn bestaan als kunstenaar? Heeft hij bondgenoten en medestanders in deze. Welke filosofie hangt hij aan en hoe komt dit terug in zijn werk. Is hij wel of niet religieus en is dat te merken in zijn manier van werken en aan de inhoud van zijn werk.
Is er sprake van een leerling – meester traditie zoals we die kennen in China en Japan waar de kunstenaar deel uitmaakt van een school. Of behoort hij tot een bepaalde stroming of rekent hij zichzelf daartoe?

Het publiek

“Ne m‘interrogez lus. Interrogez ces filles
Dont je suis je valet ;
Mais ne le croyez point ni belles, ni gentilles.
A qui leur semble laid. »

Jean Cocteau[275]

Stel mij geen vragen meer. Stel ze maar
Aan de muzen die ik dien;
Maar denk niet dat ze mooi zijn of aardig
Als ze niets in je zien.

Tenslotte is een belangrijk gegeven de toeschouwer. Voor wie is het werk gemaakt – welk publiek heeft de kunstenaar op het oog en wie is de opdrachtgever voor een bepaald werk. Op welke plaats wordt het getoond als het klaar is en hoe wordt het getoond. Welke vorm van publiciteit zou de kunstenaar wensen en wat is de feitelijke gang van zaken.
Het feit dat veel kunstwerken van gerenommeerde kunstenaars in financiële waarde worden vertaald en ook gezien worden als beleggingsobject werpt een bepaald licht op het reilen en zeilen in de kunstwereld. Wie trekt aan de touwtjes en wie bepaalt of een werk waardevol en tentoongesteld zal worden, wat bepaalt dat er grote aantallen toeschouwers komen om het werk te bekijken?
Het zijn allemaal overwegingen die misschien niet meteen in het hart van het ontstaansproces van een kunstwerk een rol spelen maar die als hedendaagse context zeker hun invloed zullen doen gelden op de kunstenaar en zijn werk. Er zijn genoeg werken bekend van kunstenaars die een maatschappelijk kritische functie hebben en die zich afzetten tegen de mechanismen die in hun ogen niets meer met kunst en het kunstwerk te maken hebben.

Hoe gerechtigd deze houding ook kan zijn vanuit de kunstenaar, ze staat echter ook mijlenver af van de beschreven ‘hoogste houding van authenticiteit’ van de kunstenaar die het landschap schildert in de Japanse, Chinese traditie waarbij de kunstenaar niet meer tegenover zijn object staat maar als het ware er mystiek mee verweven is. Natuurlijk is het onterecht dergelijke beschrijvingen van authenticiteit als maatstaf te nemen, maar het feit dat het mogelijk is en dat er tradities zijn in de kunst die dergelijke houdingen appreciëren kan ons in het westen een spiegel voorhouden, een ideaal om na te streven.[276]
Het publiek maakt uiteindelijk uit of het zich geraakt, getroffen voelt door het werk van de kunstenaar. Dat veronderstelt dat er kwaliteit spreekt uit het werk en dat het publiek in staat is die kwaliteit te herkennen en erkennen. Dat is niet alleen een kwestie van smaak maar eerst en vooral van beschaving, van belezenheid en van poëtisch vermogen. “Die Dichtung ist darum, weil die lebendigste, die unentbehrlichste Kunst; und während es nicht nötig ist, dass jeder Mensch Sinn für Musik oder Malerei hat oder in einer dieser beiden reproduktiv oder produktiv dilettiert, muss jeder volle Mensch Sinn für Poesie haben, ja eigentlich ist es sogar notwendig, dass er in ihr dilettiert; das mindeste ist, dass er einmal gedichtet hat; denn wenn einer allenfalls ein Mensch sein kann ohne zu dichten, ein Mensch werden kann er nur, wenn er einmal eine Zeit lang gedichtet hat.”[277]

Het numineuze in het werk

Tercera lección

Nun
Para que sigas: para que sigas y te perpetúes: para que la forma engendre a la forma: para que se multipliquen las especies: para que la hoja nazca y muera, vuelva a nacer y vea la imagen de la hoja: para que las ruinas de los tiempos juntos sean la eternidad: para que el rostro se transforme en rostro: la mirada en mirada: la mano al fin en reconocimiento: oh Jerusalem.

Jose Angel Valente[278]

Derde les

Nun
Opdat je verder loopt: opdat je verder loopt en eeuwig wordt: opdat de vorm de vorm verwekt: opdat de soorten zich vermenigvuldigen: opdat het blad ontstaat en sterft, opnieuw ontstaat en van het blad het beeld ziet:
opdat de ruïnes van de tijden samen de eeuwigheid worden:
opdat het gezicht zich in gezicht verandert: de blik in blik: de hand eindelijk in herkenning: o Jeruzalem.

Zijn er criteria, elementen, op te noemen die van het landschap en het schilderij als het ware een werk maken dat het numineuze duidt, wijst, aanwijst? Dat is een moeilijke vraag omdat het sacrale, het numineuze meestal in het verborgen werkt, en aanwezig gesteld zijn 'glans' meestal snel verliest.
De afgebeelde heilige met stralenkrans als voorbeeld van een mens die door het goddelijke is aangeraakt, of de afbeelding van Mozes met hoorns van licht (vuur) als gevolg van zijn ontmoeting met God op de berg Horeb, het zijn even zovele mislukte verwijzingen naar het goddelijke. Mislukt omdat deze lichteffecten slechts symbolisch zijn, ze verwijzen alleen maar, ze representeren niet de heerlijkheid Gods zoals de natuur dat kan en zoals dat door mensen wordt ervaren en beschreven.
Misschien is het wel het euvel van elk kunstwerk, elk schilderij, dat de representatie voorop staat en als eerste voor het voetlicht treedt. Maar hoe kan het dan zijn dat sommige kunstwerken beschreven worden alsof hun maker aangeraakt is door een hemelse vinger?
Moeten we het numineuze zoeken in de overdracht die plaats vindt tussen het werk en de toeschouwer? Wat is het dat taal mensen kan raken en veranderen, dat kunstwerken mensen tot beslissingen kunnen brengen? Er is duidelijk meer aan de hand dan alleen maar overdracht van betekenissen, van kennis over, van het delen van een gelijksoortig gevoel, van emoties, en wat er nog allemaal overgedragen kan worden bij de aanschouwing van een kunstwerk.
Kan het zijn dat de toeschouwer deelgenoot wordt van dezelfde inspiratie die de kunstenaar heeft bezield en aangevuurd tot het maken van het werk? Is er iets van die inspiratie overgegaan in het werk zelf, in de materialiteit ervan? Was het daarom dat de filosofen zoals Hegel en Schelling uit de idealistische traditie zo "begeisterd" waren over de rol van de kunst, omdat het hoogste en het goddelijke eindelijk een plaats kreeg in de werkelijkheid?

De filosoof Cornelis Verhoeven noemt "het numineuze het mysterieuze in de grensstreek van zijn ervaarbaarheid, een rusteloos op en neer bewegen tussen een bestaan en-soi en een zijn pour-soi, tussen dingmatigheid en geest"[279]
Omdat het hier een grensstreek betreft van onze ervaring die misschien niet in de natuurwetenschappelijke zin meteen bewijsbaar en aanwijsbaar is wil dit niet zeggen dat we deze grenservaring maar moeten negeren. Het religieus gevoel leeft van dit soort ervaringen. Hoe zou het anders kunnen dat het grootste deel van de mensheid zichzelf als religieus beschouwt? Het kan toch niet zo zijn dat zij dwalen en wij vanuit het geseculariseerde westen alleen maar gelijk zouden hebben?

In deze bijdrage ga ik er vanzelfsprekend vanuit dat de begrippen duidelijk zijn. Dat geldt bijvoorbeeld voor het onderscheid tussen sacraliteit, het numineuze, het goddelijke en/of God, religiositeit en (goddelijke) heerlijkheid (gloria, Kabod, glans). Misschien is het wel nodig om dieper te kunnen graven, om allereerst deze begrippen van elkaar af te bakenen. Maar dat betekent misschien wel dat er dan een nieuwe dimensie bij komt, die de opzet van deze tekst ver en ver te boven gaat.[280]
Tenslotte problematiseer ik ook niet de begrippen kunst en kunstwerk. Vanuit een filosofische analyse zou dit wel eens nieuwe gegevens kunnen opleveren hoewel ik vermoed dat het werk van bijvoorbeeld Heidegger over deze thematiek vandaag de dag geen echte nieuwe feiten aan het licht brengt.[281] Een bezinning op de relatie tussen kunst en kunstwerk enerzijds en religiositeit en de archaïsche wortels van het religieuze en het religieuze beleven van de werkelijkheid anderzijds brengt misschien meer aan het licht. Hoe het ook zij, als we bijvoorbeeld een schilderij van Friedrich, een van Higashiyama, een van Kiefer en een van Armando uitkiezen met het thema landschap waarin hemel en aarde en een horizon zichtbaar zijn, en we plaatsen die naast elkaar – wat zien we dan? Zijn er overeenkomsten? Waaruit bestaan die? De verschillen mogen op het eerste gezicht duidelijk zijn maar wat betekenen deze verschillen voor onze vergelijking? Tenslotte kunnen we stilstaan bij de vraag in welke mate en hoe het landschap in deze schilderijen terugkeert als sacraal landschap, als vingerwijzing naar het numineuze. Wat zou een dergelijke vergelijking opleveren voor het begrip kunst en het begrip kunstwerk?

Samenvattend kunnen we stellen dat deze vijf genoemde aspecten (kunstwerk als object, het thema, de kunstenaar, het publiek en het numineuze) behulpzaam kunnen zijn bij het in kaart brengen van het proces van semiose bij de kunstenaar en de toeschouwer. Aan de hand van vragen zoals boven kan er dan meer helderheid worden verkregen. Maar eerst moeten we nog stilstaan bij het proces van semiose vanuit de mogelijkheid en onmogelijkheid van het menselijk spreken en het fenomeen taal.



12. Semiose

"Iets wil gezegd worden maar de woorden gaan niet akkoord."

Tomas Tranströmer[282]

"Alles kan gezegd – en dus ook geschreven – worden over alles.
Bij deze gemeenplaats staan we nauwelijks stil.
Toch ligt er een raadselachtige immensiteit in verscholen.
…Alleen de taal kent geen conceptuele, geen projectieve finaliteit. We zijn vrij om alles te zeggen, om te zeggen wat we willen, over alles en over niets (met name het laatste is een opvallende en metafysische interessante vrijheid)."

George Steiner[283]

XXVI
Soms, op dagen van volmaakt
en zeer scherp licht,
Waarop de dingen zo werkelijk zijn
als ze maar kunnen zijn,
Vraag ik mij langzaam af
Waarom ik schoonheid toeken
Aan de dingen.

Een bloem bijvoorbeeld,
heeft die schoonheid?
Is er soms schoonheid in een vrucht?
Nee: ze hebben kleur en vorm
En ze bestaan, meer niet.
Schoonheid is de naam van iets
dat niet bestaat
En die ik aan de dingen geef in ruil
voor het genot dat zij mij geven
Hij betekent niets.
Waarom dan zeg ik van de dingen:
ze zijn mooi?
Ja, zelfs mij, die alleen van leven leeft,
Bezoeken, onzichtbaar,
de leugens der mensen
Met betrekking tot de dingen,
Met betrekking tot de dingen die eenvoudigweg bestaan.
Hoe moeilijk is het jezelf te zijn
en slechts het zichtbare te zien!

F. Pessoa[284]

De mens ziet zichzelf als middelpunt van de werkelijkheid

"Das Gesetz, das über den grossen Veränderungen der Malerei waltet, ist von beunruhigender Einfachheit. Erst malt man Dinge, dann Empfindungen, zuletzt Ideen, das heisst, die Aufmerksamkeit des Malers heftet sich zunächst auf die äussere Wirklichkeit, hernach auf das Subjektive und schliesslich auf das Intrasubjektive. Diese drei Stationen sind Punkte, die auf ein und derselben Linie Liegen.

Nun aber ist die abendländische Philosophie denselben Weg gegangen wie die Malerei: eine Übereinstimmung, durch die das besagte Entwicklungsgesetz nur noch beunruhigender wird."

José Ortega y Gasset[285]

« Illusoirement, je suis à la fois dans mon âme et hors d'elle, loin devant la vitre et contre la vitre, saxifrage éclaté. Ma convoitise est infinie. Rien ne m'obsède que la vie. »

René Char[286]

"Door zelfbedrog ben ik tegelijk in en buiten mijn ziel, ver af van het glasvenster en dicht ervoor, steenbreek gesprongen. Mijn hebzucht is oneindig. Ik ben alleen van het leven bezeten."

De mens beleeft zichzelf als middelpunt van de wereld. Vanuit deze ervaring spreekt hij en ontwikkelt hij gedachten. Zo ontdekt en bevestigt hij zijn plaats en schept hij orde in de chaos. Dit is een langdurig proces dat de mens niet in een keer leert en waar hij zijn hele leven mee bezig is.[287] Het is een proces van leren betekenisgeven aan de dingen en aan de werkelijkheid. Vanuit de existentie filosofie noemt men dit proces een vorm van dialogiseren met de werkelijkheid die ons omringt. In de taal krijgt deze dialoog in het menselijk spreken concreet gestalte. Al sprekend ontdekken we zin, komen we zin tegen en ontwerpen we nieuwe betekenisvelden die zin doen oplichten. De taal werpt als het ware licht op de dingen.[288]
Dat deze gang van zaken niet altijd in de geschiedenis van de filosofie op dezelfde wijze is besproken blijkt uit het feit dat men de taal eeuwenlang haar scheppend vermogen heeft ontzegd, het spreken namelijk als schepper en oorsprong van zin.[289]
In deze tekst ga ik er vanuit dat de taal en het menselijk spreken zelf een eigen werkelijkheid kunnen ontwerpen en dat de facto ook telkens doen. "Het is eigen aan de mens, alle zin te 'ver-talen'- hierbij gebruiken wij dit woord in een ongebruikelijke betekenis, nl. in de zin van 'omzetten in taal'. Daarom is de taal, hoewel niet zonder meer de plaats van alle zin, onder een bepaald opzicht toch weer de plaats van alle zin. Bijna alle zin kan bestaan, althans in een primitieve vorm, onafhankelijk van de taal, en toch kan alle zin gaan bestaan in de taal."[290]
De filosoof R.C. Kwant die ik hier volg spreekt over een circulaire causaliteit tussen de menselijke existentie en het andere. Het andere is al datgene wat ik zelf niet ben in de werkelijkheid. Hij zegt dat ons bestaan het karakter draagt van een 'Gestalt' en door ons spreken maken wij wat Merleau-Ponty noemt een 'univers de discours', een besproken wereld.[291]
Ons spreken echter kent ook hindernissen, de besproken werkelijkheid en het zingehalte van ons bestaan is niet zonder meer duidelijk en communiceerbaar. "Wie deze onuitsprekelijkheid (van de zin) niet voelt en ervaart, heeft de ware aard zowel van de zinwereld als van het spreken eigenlijk al miskend. Hij is zich eer niet langer van bewust dat wij op vele manieren toegang hebben tot zin, dat de zin ons op vele manieren aanspreekt. Tot dit besef van de onuitsprekelijkheid geraken wij niet alleen door een aanraking met het transcendente. Natuurlijk, ook en vooral door die aanraking beseffen wij de onuitsprekelijkheid. Maar wij worden deze ook gewaar in onze aanraking met de wereld. Iemand kan gegrepen zijn door de merkwaardige structuur van een landschap, door de consequente en toch grillige vorm van de bomen die vooral in de winter zichtbaar wordt; hij zal dit alles des te beter zien, naarmate de lichtval beter is. Hij zal proberen te zeggen wat hij ziet. Maar hij ervaart dat hij geconfronteerd wordt met het onuitsprekelijke. Zijn zien openbaart hem een rijkdom, een orde, een harmonie, welke hij niet kan vertolken in woorden. Hij ervaart zijn woorden als hoogst armelijk."[292]

Als talig wezen moeten wij ons dus voortdurend bewust zijn van de werkelijkheidszin en beperking van ons spreken. De gevolgen van het 'letterlijk uitvoeren van het spreken' bijvoorbeeld in een ideologisch kader, zijn ons maar al te goed bekend in de geschiedenis waar het radicalisme in totalitaire systemen talloze slachtoffers heeft gemaakt. "Ons spreken neemt in onze existentie een centrale plaats in, omdat alles zich ter sprake laat brengen. Maar deze centrale plaats van het spreken kan worden tot een groot gevaar, wanneer nl. het spreken gemaakt wordt tot volstrekte norm van alle zin, wanneer men de 'besproken zin' zonder meer maakt tot norm van de 'geleefde zin', wanneer men het inadequate karakter van het spreken vergeet, wanneer men het spreken zonder meer voor de openbaring van alle zin houdt. Ons spreken is een poging om zin uit te drukken, en deze poging strekt zich uit tot alle zin. Maar wij drukken een zin uit die zich op vele andere wijzen openbaart en het spreken als zin-uitdrukking is inadequaat ten aanzien van de zin-openbaring. Ons spreken is de transpositie van alle zin in één

bepaalde sfeer. Deze transpositie is een groot goed, omdat op die wijze de zin geobjectiveerd en mededeelbaar wordt. Maar dezelfde transpositie wordt tot een groot gevaar, wanneer men haar soms stuntelig karakter niet onderkent, wanneer men de wezenlijke diversiteit vergeet van datgene wat in één sfeer tot uitdrukking wordt gebracht."[293]

Spreken is openbaring en schepping van realiteit[294]

"Das ist vielleicht ganz einfach.
Das Sprechen und der Irrtum sind einander vertraut.
-Ich kann darin nur einen Scherz sehen: so als ob Sie daran erinnern wollten, dass man nicht täuschen würde, wenn man nicht sprechen würde. Es ist ja wohlbekannt, dass das Sprechen, la parole, das Werkzeug und sogar etymologisch der Ursprung des Teufels, Le diable, ist."

Maurice Blanchot[295]

«La vérité est personnelle.»

René Char[296]

"Waarheid is persoonlijke waarheid."

« La réalité sans l'énergie disloquante de la poésie, qu'est-ce ? »

René Char[297]

« Wat is werkelijkheid zonder de splijtende energie van de poëzie?"

De filosoof Cornelis Verhoeven noemt in het Grote gebeuren de menselijke taal een kader. Het concrete spreken maakt van de taal gebruik maar doet ook iets met de taal zelf. Het kader van de taal "krijgt pas zin en leven vanuit een levende interpretatie en elk kader laat verschillende interpretaties toe. Op zichzelf heeft het kader geen leven; elk spoor van leven bestaat uit het treden buiten een kader. Gezien vanuit leven en creativiteit is het kader altijd datgene wat gepasseerd moet worden. Daarin bestaat zijn noodzaak: het leven moet zich ergens aan vast kunnen hechten en zich ergens tegen af kunnen zetten. De kaders zijn nodig om gepasseerd te worden. Wie kaders bevriest doodt het leven. Alles wat authentiek levend is, komt als een gebeurtenis, die spot met wat geconstitueerd is, Daar is geen kader tegen gewassen. Het echte is daarbinnen nooit te organiseren. Er blijft een dualiteit tussen wat binnen het kader gedaan wordt en wat ondanks de werking daarvan toch gebeurt. Ik geloof, dat deze dualiteit zo elementair is, dat alle ander dualiteiten, van geest en stof, goed en kwaad hieraan hun zin ontlenen; het is het dualisme van de ontkende identiteit, waarmee het leven begint. Het leven is de grote onwaarschijnlijkheid, die toch gebeurt. Het leven is er ondanks het vanzelfsprekende, geconstitueerde en het is er zo essentieel ondanks dat kader, dat het er ook dan zij dat kader is, omdat het er immers zonder dat kader niet zou zijn."[298]

In zijn voetspoor kunnen we spreken van levende taal – dat is taal die en zelf mee verandert en taal die de mogelijkheden van de werkelijkheid openlegt en zichtbaar maakt. Taal is in die zin openbaring van werkelijkheid: "Daarom kan elke vorm van zingeving in een tweevoudige betekenis worden aangeduid als een openbaring. Zij is vooreerst een openbaring van menselijke mogelijkheden, en in de tweede plaats een openbaring van mogelijkheden die besloten liggen in het andere, om te worden tot zin voor ons. De zingeving is een openbaring van menselijke mogelijkheden. De mens wordt aangeduid als existentie, als intentionaliteit, d.i. als een mogelijkheid om in dialoog te treden met het andere. Deze éne uitdrukking 'mogelijkheid om in een dialoog te treden' bergt in zich een grote rijkdom aan aspecten."[299] René Char die tijdens de Tweede Wereldoorlog bleef dichten toen hij in het verzet zat schreef:

« L'homme fuit l'asphyxie.
L'homme dont l'appétit hors de l'imagination se calfeutre sans finir de s'approvisionner, se délivrera pas les mains, rivières soudainement grossies.
L'homme qui s'épointe dans la prémonition, qui déboise son silence intérieurs et le répartit en théâtres, ce second c'est le faiseur de pain.
Aux uns la prison et la mort. Aux autres la transhumance de Verbe.

Déborder l'économie de la création, agrandir le sang des gestes, devoir de toute lumière.
Nous tenons l'anneau où sont enchaînes côte à côte, d'une part le rossignol diabolique, d'autre part la clé angélique.
Sur les arêtes de notre amertume, l'aurore de la conscience s'avance et dépose son limon.
Aoûtement. Une dimension franchit le fruit de l'autre. Dimensions adversaires. Déporté de l'attelage et des noces, je bats le fer des germoirs invisibles. »

René Char[300]

"De mens vlucht voor het stikken.
De mens wiens begeerte zich buiten de fantasie verstopt en eindeloos proviand verzamelt, zal zich bevrijden met zijn handen, plotseling gestegen rivieren.
De mens, die zich afstompt in het voorgevoel, die zijn innerlijk zwijgen ontbost en het verdeelt voor alle ogen, deze tweede is het, die het boord maakt.
De een gevangenis en dood. De ander de weidende kuddes van het woord.
De economie van de schepping overvleugelen, het bloed van de gebaren vergrote, plicht van alle licht.
We houden de ring waaraan zijde aan zijde geketend zijn, aan een kant de duivelse nachtegaal, aan de andere kant de engelensleutel.
Op de kammen van onze bitterheid nadert het ochtendrood van het bewustzijn en zet zijn slijk af.
Rijpen. Een dimensie passeert de vrucht van de andere. Vijandige dimensies. Verbannen van het gespan en het huwelijk, smeed ik het ijzer van de onzichtbare sloten."

De kunstenaar kan bij uitstek degene zijn die doormiddel van zijn kunstwerk die mogelijkheden van de werkelijkheid als het 'andere', d.w.z. het niet alledaagse, dat van ieder en allen is, bloot te leggen. Met andere woorden is de kunstenaar bij uitstek iemand die als een archeoloog de diepten van de menselijke geest kan verkennen en omzetten in een werk. De werkelijkheid opgevat als transcendente mogelijkheid, als mogelijkheidsvoorwaarde waarin ook het numineuze kan verschijnen, komt zo op een nieuwe wijze in beeld.
"Meer dan gewone mensen brengt de belangrijke schilder, beeldhouwer, musicus of dichter de onbewerkte grondstof, de anarchistische overvloed van het bewustzijn en onderbewustzijn, in verband met de verborgen, voordien vaak onopgemerkte, onaangeboorde mogelijkheden van articulatie. Deze vertaling vanuit het onuitgesprokene en het persoonlijke naar de algemene materie van het menselijke kennen vereist een uiterste kristallisering en investering van introspectie en beheersing."[301]
Maar ook de kunstenaar schept niet uit het luchtledige. Introspectie en articulatie veronderstellen niet alleen een beschrijvende en duidende taal maar gaan ook uit van een zinvolle werkelijkheid die met de zintuigen en het bewustzijn kan worden waargenomen en beschreven. Daarbij leunt ook de kunstenaar op voorgegeven betekenissen en zinvelden die door anderen voor hem zijn ontworpen, verdiept en geactualiseerd. Kunstenaars reageren zo op andere kunstenaars – ze maken niet alleen maar een statement – door andere kunstwerken te gebruiken in hun eigen werk, maar ze werken ook volgens voorgegeven patronen omdat bepaalde zinvelden ook schematisch zijn opgeslagen in het collectieve geheugen van mensen. Vergelijk in die zin de invloed van schilders op elkaar bij het maken van een landschap in bepaalde scholen. Het bestaan van dergelijke scholen in de geschiedenis van de schilderkunst is hiervoor het sterkste argument.

De vraag naar het numineuze karakter van de werkelijkheid zichtbaar gemaakt in een mogelijke sacraliteit van het landschap kan hier worden vertaald naar de vraag waaruit dit zinveld 'sacraliteit en het numineuze' bestaat. We hebben tot nu toe slechts betekenissen en betekenisvelden besproken zoals die in het kader van een semiotisch proces (semiose) ontstaan.[302] Nog niets hebben we met zekerheid kunnen vaststellen rond de objectieve grond van dergelijke landschapen. Die objectieve grond gaat aan de betekenis vooraf.
"Dat het veld van betekenissen niet het meest oorspronkelijke zinveld is, volgt uit het voorafgaande. Ons spreken geeft een nieuwe bestaanswijze aan de zin; dus is er een bestaanswijze van de zin die aan het spreken voorafgaat. Wanneer wij over een landschap gaan spreken, veronderstellen wij dat dit landschap als een zingeheel reeds voor ons bestond. Ons spreken observerend, bemerken wij dat wij iets tot uitdrukking brengen dat ons op andere wijze reeds gegeven was. Ons spreken dient om ons op een nieuwe wijze bewust te worden van wat wij reeds bezaten. Dit voorbeeld is dit wel bijzonder duidelijk, omdat de meest eigenlijke kennis van een landschap wordt aangetroffen juist in het zien ervan. Wie het echt en werkelijk ziet, wordt meestal stil. Het spreken kan soms bijzonder hinderlijk zijn. Toch kan het spreken ook een dienst bewijzen. Wij moeten immers, zoals reeds gezegd is, leren zien. Hierbij kan het woord bemiddelen. Door te luisteren naar iemand die werkelijk ziet, kunnen wij erop attent worden

gemaakt waarnaar wij moeten kijken. Vestigen wij nu onze aandacht op een ander voorbeeld. De ruimte met haar afmetingen bestaat ook reeds voor ons, voordat wij erover gaan spreken."[303]

De werkelijkheid onthult zin doormiddel van betekenissen

"Der Maler stellt zunächst die Frage, welche Elemente des Alls auf die Leinwand übertragen werden sollen, das heisst, welche Art Erscheinungen für die Malerei wesentlich sind. Der Philosoph hinwiederum fragt, welche Art Gegenstände die grundlegenden sind. Ein philosophisches System ist immer der versuch einer begrifflichen Neusschöpfung des Kosmos, wobei man von einem bestimmten Typ Tatsachen ausgeht, die man für die gesichertsten und verlässlichsten hält. Jede Epoche der Philosophie hat einem anderen Typ den Vorzug gegeben und auf ihm ihr übriges Gebäude errichtet. Zur Zeit Giottos, des Malers der festen und selbständigen Körper, war die Philosophie der Ansicht, dass die Individualsubstanzen die letzte und endgültige Wirklichkeit seien. Schulbeispiele für Substanzen waren damals: dies Pferd, dieser Mensch. Warum glaubte man, gerade hierin den letzten metaphysismen Wert zu erblicken? Ganz einfach deshalb, weil nach der ursprünglichen und praktischen Vorstellungsweise jedes Pferd und ieder Mensch ihr besonderes, von den übrigen Dingen und dem betrachtenden Verstand unabhängiges Dasein zu haben scheinen. Das Pferd ist ein selbständiges, in sich abgeschlossenes Wesen, das aus der geheimen Kraft seines Inneren lebt; wollen wir es kennenlernen, so müssen unsere Sinne, unser Verstand ihm entgegengehen und es demütig umkreisen. Da haben wir denn den substantialistischen Realismus Dantes, einen Zwillingsbruder der von Giotto ins Leben gerufenen Malerei des Massiven."

José Ortega y Gasset[304]



"Das Zeichen ist ein Riss,
der sich stets nur auf dem Gesicht
eines anderen Zeichens öffnet."

Roland Barthes[305]

In deze bespreking van het landschap als mogelijke objectieve numineuze grootheid, geduid door de kunstenaar die dit landschap betekenis verleent door het in een betekenisveld te plaatsen, een landschap

waar het transcendente een mogelijkheid is, ontkomen we niet aan een nadere bestudering van het begrip zin. In deze volg ik de filosoof Kwant die dit helder uiteenzet in zijn fenomenologie van de taal. “Teneinde de zin te bevorderen, moeten wij ons er scherper van bewust worden wat er aan zin aanwezig is, en wat er ontbreekt. De analyse van de zin dringt zich onvermijdelijk op. Het woord 'analyse' komt van het Griekse woord 'analuo' dat 'losmaken' betekent. Wij moeten de aanwezige en afwezige -zinaspecten gaan losmaken uit het geheel. Wij zagen dat dit reeds gebeurt door het aanwijzen. Een markante aanwezigheid of afwezigheid wordt daardoor onder de aandacht gebracht. Een bepaald facet van ons tegenwoordigheidveld wordt aan het licht gebracht. Dit gebeurt bij uitstek door het spreken. Wij maken een bepaalde combinatie is van klanken tot aanwijzing, tot uitdrukking, van een bepaald zinfacet. Dit wordt dan losgemaakt uit het zingeheel. Het komt scherper in ons aandachtsveld te staan. Het wordt op een pregnante wijze aan het licht gebracht. Het is natuurlijk in eerste instantie niets aparts, want het is en blijft een facet van het zinveld. Maar het is een facet dat daaruit tot op zekere hoogte is losgemaakt. Deze losmaking vraagt om een verbinding. Deze verbinding noemen wij toekenning. Daarom heeft ons spreken altijd het karakter van analyse-synthese, van losmaking en verbinding, van abstractie en toekenning, in welke grammaticale vorm dit zich ook moge openbaren.. Bij alle spreken is er iets waarover wij spreken, en iets dat wij daarvan zeggen. Het 'waarover' is datgene waaruit de aspecten worden losgemaakt, en het 'wat' zijn de losgemaakte aspecten.

Deze losgemaakte aspecten zijn niets anders dan de zin zelf die op een nieuwe wijze voor ons bestaat. De sprekende mens is zich aanvankelijk van die nieuwe bestaanswijze van de zin helemaal niet bewust. Hij viseert immers de zin zelf.
Een diepgaande reflectie is nodig om te ontwaren dat de zin nu geviseerd wordt door een proces van analyse en synthese heen. Daarom zijn er zeer vele mensen die niets weten omtrent dit proces, terwijl zij toch met het spreken volkomen vertrouwd zijn.
Gaan wij na waarin de nieuwe bestaanswijze van de zin bestaat. Het losgemaakte zinaspect vertoont merkwaardige kenmerken. Het is ontleend aan de geleefde zin die zich hier en nu voordoet. Maar het losgemaakte zinaspect gaat het hier en nu te buiten. Het kan verbonden worden, niet slechts met de hier en nu verschijnende zin waaraan het ontleend is, maar ook met het afwezige, met het verre; met het verleden.
Het gaat datgene waaraan het ontleend is, te buiten. Het heeft, om hetzelfde op een meer technische wijze te zeggen, een schier onbeperkte toepasbaarheid. Het laat zich toepassen, niet slechts op werkelijk verschijnende zin, maar ook op gefingeerde zin, op de droomwereld. Wanneer iemand zegt dat een bepaalde persoon, aan wiens aanwezigheid getwijfeld wordt, er 'werkelijk' is, dan drukken wij met dit woord de aanwezigheid van het aanwezige aan. Maar dit woord laat zich toepassen op alle vormen van aanwezigheid. Alles wat is, is werkelijk. Wanneer wij het voedsel als 'zout' aanduiden, hebben wij ook te doen met een aspect dat in vele verschijnende werkelijkheden wordt aangetroffen. Hetzelfde geldt voor alle losgemaakte aspecten. Wij kunnen er geen ontdekken dat alleen maar toepasbaar is op datgene waaraan het hier en nu wordt ontleend. Wij noemen de zin in deze nieuwe bestaanswijze een 'betekenis'. Onze woorden hebben een betekenende functie.”[306]

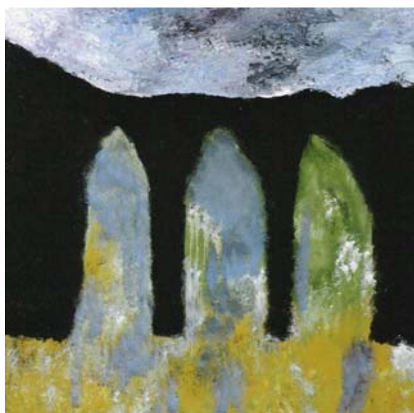
Kwant haalt in zijn betoog naar voren dat het eigelijk een wonder is dat zin aan ons verschijnt. Hij staat dan ook stil bij de vraag hoe en waarom deze zin aanwezig is in de wereld.[307]
Hij zegt: “Wij zijn tot nu toe voorbijgegaan aan een voór de hand liggende vraag. Al sprekend maken wij de zin tot betekenis. Hoe komt het dat wij daartoe in staat zijn? Wij maken de concrete zin tot een algemene betekenis; wij ontdoen de zin van het hier en nu. Dit alles is gemakkelijk gezegd, maar de vraag rijst hoe wij deze overgang voltrekken. Met deze vraag heeft men zich in het verleden vaak beziggehouden, en hij is nog steeds actueel. Wij dienen echter wel te beseffen dat deze vraag in zoverre niets bijzonders is, dat hij zich uitstrekt tot alle wijzen van zingeving. Het is zeker wonderlijk dat de zin voor ons wordt tot betekenis. Maar het is niet minder wonderlijk dat voor mij de wereld wordt tot een veld van licht en kleur, tot een sonoor veld vol zinvolle geluiden, dat spijzen voor,mij smakelijk zijn, dat bloemen zich aan mij als geurig voordoen, dat de wereld voor mij vol van schoonheid is, enz. Bij alle vormen van zingeving en zinneming rijst de vraag: hoe is dit mogelijk? Binnen ons verkeer met de wereld worden de dingen voor mij op vele wijzen tot zin. Hierin gaan twee mysteries schuil die eigenlijk één zijn, nl. dat ik-zelf zo ben dat ik de werkelijkheid kan maken tot zin voor mij, dat de werkelijkheid zich, door mij tot zin laat maken.
Men heeft al te zeer gedaan alsof de metamorfose van zin tot betekenis een volkomen uitzonderlijk gebeuren is. Natuurlijk, dit gebeuren draagt een eigen karakter. Maar het doet een grondvraag rijzen die zich bij alle vormen van zinwording voordoet. Er is niemand die volkomen doorgrondt hoe de wereld voor ons wordt tot een veld van licht en kleur, tot die wonderlijke wereld waarin onze blik mag verwijlen. Is het dan te verwonderen dat nog niemand volkomen verklaard heeft hoe het komt dat de zin voor ons en door

ons wordt tot betekenis? Wij beleven ons bestaan als een gave, want wij vinden onszelf zo, dat wij de werkelijkheid op vele wijzen tot zin kunnen maken. Dit zelfde is hier het geval: ik vind mijzelf zo, dat ik de zin kan maken tot algemene betekenis."[308]
Deze zelfonthulling of zelfopenbaring van mijn persoonlijke werkelijkheid kan doorgetrokken worden naar het feit dat ik mezelf aantref in een landschap dat zich als het ware onthult. Misschien moet ik niet zeggen 'als het ware', maar is het zelfs een letterlijke onthulling. De graden van authenticiteit die wij in het hoofdstuk over de Chinese en Japanse schilderkunst hebben beschreven duiden hierop. In de hoogste graad onthult zich niet alleen het landschap maar wordt het subject in deze meegenomen zodat er zelfs geen onderscheid en geen scheiding meer wordt ervaren. Deze vorm van mystieke ervaring is een objectieve gegevenheid voor de persoon in kwestie. Wie zijn wij, als wij een dergelijke ervaring niet hebben meegemaakt, om de waarheid hiervan te bestrijden op basis van het ontbreken van een dergelijke ervaring? Want de eis die in de empirische wetenschappen wordt gesteld om de objectiviteit van de realiteit te beschrijven, namelijk 'de ervaring moet herhaalbaar zijn voor anderen onder dezelfde omstandigheden met dezelfde uitkomsten' en 'er moet een intersubjectieve overeenstemming en uitwisseling worden bereikt die toetsbaar en eventueel falsificeerbaar is' kan niet worden toegepast omdat de omstandigheden allereerst te complex en ten tweede onbeheersbaar zijn om een dergelijke ervaring te doen ontstaan. Als deze vorm van ervaring al niet in een experimenteel kader mogelijk is wil dit nog niet zeggen dat zij überhaupt niet mogelijk is en als ze slechts zeldzaam en bij enkele mensen gebeurt wil dit niet zeggen dat ze geen bestaansgrond zou hebben en niet in de werkelijkheid zou voorkomen. Daarbij is er niet sprake van één homogeen zinveld alsof elke mystieke ervaring gelijk zou zijn. "De mens is, zoals reeds vaak gezegd is, zingevende existentie: hij maakt in zijn verkeer met de werkelijkheid deze tot zin, doch zo dat alle zin-geving tevens zin-neming is. Ons spreken is een wijze van zin-geving en zin-neming. Daardoor wordt de zin tot betekenis. De zin is uitermate veelvormig. Deze veelvormigheid wordt ook aangetroffen in de tot betekenis geworden zin. Er is samenhang tussen alle zin, want alle zin voor de éne menselijke existentie, en alle zin behoort tot dezelfde wereld. Maar deze samenhang betekent niet dat er één homogeen zinveld zou zijn. Zo is er ook niet één homogeen veld van betekenissen. Er is dus niet één enkel homogeen waarheidsveld."[309]
In het menselijk spreken is er ondanks de prachtige metafoor dat het spreken de werkelijkheid kan verlichten, er licht op doen werpen, en misschien ook wel 'lichter' maken in de meervoudige betekenis van het woord licht, ook veel duisternis. Licht roept die duisternis als het ware op en omgekeerd.[310] Het spel van licht en duisternis heeft als taalspel niet alleen een metaforisch potentiaal dat ook in de religies voortdurend terugkeert, maar het is ook als fenomeen uit de werkelijkheid een mogelijkheid voor het ontwerpen van landschappen. Schilders hebben daar altijd gebruik van gemaakt. Wat zou het schilderij zonder licht, zonder duisternis zijn, en wat zou de werkelijkheid zijn in volslagen licht, volslagen duisternis?

« Il y aura toujours une goutte d'eau pour durer plus que le soleil sans que l'ascendant du soleil soit ébranlé. »
« Ce qui vient au monde pour ne rien troubler ne mérite ni égards ni patience. »

René Char[311]

"Altijd zal er een waterdruppel te vinden zijn, die de zon overleeft zonder de opkomst van de zon te doen wankelen."
"Wat ter wereld komt, om niets in oproer te brengen, verdient noch beachting, noch geduld."



Zijn en schijnen

“Bevreemdend is dus dat er altijd al woorden zijn. Men kan strikt genomen nooit beginnen te spreken. Het spreken heeft geen ander begin dan het spreken zelf.”

Frank vande Veire[312]

In een uitgaven van de colleges van Martin Heidegger uit 1935 met de titel “Inleiding in de metafysica”[313] geeft Heidegger een analyse van het begrip zijn en vergelijkt hij het zijn met het worden en met het schijnen; daarnaast begrenst hij het zijn vanuit het begrip denken en het begrip behoren. Op zoek naar het “zijn-als-zijn” vanuit de vraag “waarom is er eigenlijk zijnd en niet veeleer niets?” probeert Heidegger door te dringen tot het wezen van het zijn.
Het zou te ver voeren in het kader van deze tekst om Heidegger hier uitgebreid te citeren, maar een facet wil ik naar voren halen: het Griekse begrip doxa, aanzien, namelijk het aanzien waarin iemand staat. In het Nieuwe Testament is sprake van de Doxa Theou, de gloria Dei, de heerlijkheid Gods. “Roemen, aanzien toekennen en vertonen betekent in het Grieks: in het licht stellen en bijgevolg bestendigheid, zijn verschaffen. Roem is voor de Grieken niet iets wat iemand al of niet erbij krijgt; hij is de wijze van het hoogste zijn.”[314] Heidegger laat vervolgens zien dat ook bij de Grieken het zijn en de schijn niet zonder meer samenvallen en dat de schijn ook dubbelzinnig is net als bij ons. Schijn wijst op verschijnen van het zijn, maar ook op een zijnsvorm die zich verhult en die voor iets anders staat. Ik heb echter deze passage van Heidegger aangehaald omdat hij wijst op de daad van “in het licht stellen van het zijn”. Dat is precies wat een kunstwerk als werk kan doen.
Maurice Blanchot staat hier bij stil in de tekst “De Literatuur en de oorspronkelijke ervaring”.[315] Ook hij speelt met de begrippen licht en donker, zijn en niet-zijn. “Als men iemand naar zijn werk moet beoordelen, dan is het de kunstenaar. Hij is schepper, zegt men. Schepper van een nieuwe werkelijkheid, die in de wereld een verdere horizon opent, een mogelijkheid die op geen enkele wijze afgesloten, maar in tegendeel zo geschapen is, dat zich de werkelijkheid in al haar vormen hierdoor verwijd vindt. Schepper ook van zichzelf in datgene, wat hij schept. De kunst is in het werk werkelijk.”[316]

Maar het (kunst)werk zelf werpt een probleem op. Stel dat we niets van de kunstenaar weten noch van de ontstaansgeschiedenis ervan, dan sta je als toeschouwer alleen maar tegenover het werk. Vanuit dit uitgangspunt ontwikkelt Blanchot zijn gedachten. Wat gebeurt er als je geraakt wordt door het werk? Welke helderheid krijg je, welke waarheid wordt hier geopenbaard?
Blanchot zegt dat het werk in een moment kan spreken, als in een flits, zijn glans onthullend, maar dat geeft de kijker geen zekerheid en ook geen helderheid omtrent het werk.[317]
Het materiaal waaruit het werk gemaakt is kan een andere toegang bieden, maar een meesterwerk waar je als toeschouwer voor staat wordt in de beleving ervan niet herleid tot het materiaal waaruit het bestaat. Ook het materiaal van het werk biedt geen toegang.[318] De kunstenaar is gebonden aan zijn materiaal.
In navolging van Hölderlin die hij citeert concludeert Blanchot dat het kunstwerk bestaat uit een ritme: “Und jedes Kunstwerk ist nur ein einziger und gleicher Rhythmus. Alles ist nur Rhythmus. Das Schicksal des Menschen ist ein einziger himmlischer Rhythmus, wie jedes Kunstwerk ein einzigartiger Rhythmus ist.”[319]

In het werk dat zich toont zijn grote krachten aan het werk, tegenstellingen, licht en donker, en als toeschouwer sta je aan de kant: “Das Werk ist nicht die gedämpfte Einheit einer Ruhe. Es ist die Innigkeit und die Gewalt entgegengesetzer Bewegungen, die sich niemals versöhnen und die sich nicht beruhigen, so lange jedenfalls nicht, wie das Werk Werk ist. Diese Innigkeit, in der der Widerstreit von unversöhnlicheen Gegensätzen aufeinander prallt, die nichtsdestoweniger lediglich im Streit, der sie gegeneinanderstellt, zur Vollendung kommen, ein solche zerissene Innigkeit ist das Werk, wenn es “Entfaltung” dessen ist, was sich dennoch verbirgt und verschlossen bleibt: Licht, das über der Dunkelheit schimmert, das von dieser sichtbar gewordenen Dunkelheit glänzt, das die Dunkelheit in der ersten Klarheit der Entfaltung beseitigt, mitreisst, das aber auch im volkommenen Dunkel verschwindet, das, dessen Wesen darin besteht sich über dem zu verschliessen, was es enthüllen wollte, es zu sich hinzuziehen und zu verschlingen.”[320]
Het werk spreekt een taal, een woord: aanvang! Blanchot legt er “onvermoeibaar nadruk op dat, als kunst trouw is aan zichzelf, zij niets anders kan dan weerstand bieden aan de ‘wereld’. Zij creëert of stuurt niet aan op een andere wereld (een betere, vrijere, gekkere, …) maar opent ‘het andere van elke wereld’. Dat

wil zeggen: ze keert terug wat aan de productie of creatie van de ‘wereld’, aan elke zelfrealisatie of stichting van betekenis voorafgaat. In die zin keert ze terug naar de ‘aanvang’, die geen prestatie is van de mens, maar een voormenselijke evenement waaraan hij passief is blootgesteld. De aanvang gaat vooraf aan elk menselijk vermogen met wat dan ook aan te vangen. Het kunstwerk incarneert de aanvang als een onachterhaalbaar, altijd al afgesloten gebeuren. Dit gebeuren, waarvan men niet kan zeggen dat het ooit heeft plaatsgehad, is nog één en al toekomst, onbepaalde toekomst. Blanchot denkt hier, zoals vaak, in de buurt van Heidegger, voor wie het kunstwerk een nieuwe figuur van (de waarheid over) het Zijn inaugureert.”[321]
“Sobald die Wahrheit, die man aus ihm abzuleiten glaubt, zum Vorschein gekommen ist, zum Leben und zur Tagesarbeit geworden ist, verschliesst das Werk sich über sich selbst wie ein dieser Wahrheit gegenüber fremdes und wie bedeutungslos, denn es erscheint nicht nur in Beziehung auf die schon gewussten und sicheren Wahrheiten fremd, als das Ärgernis des Ungeheurerlichen und des Nicht-Wahren, sonder es widerlegt immer das Wahre: was es auch sei, selbst wenn es aus ihm abgeleitet ist, dat Werk beseitigt es, es nimmt es in sich zurück, um es zu verbergen und zu verheimlichen. Und dennoch sagt es dat Wort Beginn, und es ist überaus wichtig für die Gegenwart. Es ist der Tagesanbruch, der dem Tag vorangeht.”[322]
Het kunstwerk dat oorspronkelijk in het kader stond van een samenleving waarin het sacrale een grote rol speelde doet een waarheid vermoeden die het begrijpen overstijgt. “In de moderne tijd gaat de zin voor het sacrale verloren, dat wil zeggen voor die vreemde aanwezigheid die zich vanuit het verborgene blijft aankondigen. In die geheime bron, die altijd werd aanbeden en gevreesd herkent de mens nu zichzelf. Hij ziet zichzelf als het subject dat zich een eigen wereld vormt en zijn licht op die wereld laat vallen…Kunst wordt een spel waarin, zoals voor Schiller, de ‘totale mens’ zich realiseert, zo mogelijk in een werk dat van een sublieme nutteloosheid is. De kunstenaar gezien als ‘schepper’ neemt de lege plaats in van de verdwenen goden.”[323]

Als we proberen samen te vatten wat de oogst is van dit perspectief van Blanchot komen we tot de volgende conclusie: het werk onttrekt zich in de oorsprong aan de betekenisgeving van de mens omdat er een dimensie in aanwezig is die voor dit proces van betekenisgeving er is. Kunst is hier innig verbonden met het heilige, omdat ook het heilige onvatbaar is en zich voortdurend terugtrekt. Daarom is voor Blanchot het kunstwerk aan een risico gebonden, want het is de bevestiging van een extreme ervaring.[324] Het kunstwerk overschrijft de grenzen van het begrijpen en bereikt dit nooit. Kunst is een vorm van dwalen, een verdwalen in de wereld. “Die Kunst als Bild, als Wort und als Rhythmus bezeichnet die bedrohliche Nähe eines undeutlichen und leeren Aussen, neutrale, nichtige, unbegrenzte Existenz, gemeine Abwesenheit, erstickende Kondensierung, wo sich das Sein unaufhörlich in der Gattung des Nichts erhält.”[325]
De kunstenaar heeft daarom de opdracht om op eigen kracht deze leegte, waaruit het goddelijke is verdwenen in de moderne wereld, open te houden (zuiver en leeg) en te voorkomen dat deze leegte wordt opgevuld met andere illusies. “Het lijkt alsof de kunstenaar en de dichter de opdracht hebben de mens te herinneren aan het dwalen en mislukken – dat alles wat we ondernemen terug zal keren tot betekenisloosheid – en wel zo alsof daar de bron van die authenticiteit ontspringt.”[326]

Proces en inhoud – sneeuw

“Der Raum des Schnees evoziert den Raum des Irrtums,
wie Tolstoi und Kafka es geahnt haben.”

Maurice Blanchot[327]

De taal die het kunstwerk spreekt is voor een deel onherleidbaar. De open ruimte die als een leegte ligt in het werk, volgens Blanchot, kan ook niet met betekenissen worden gevuld. Niet uiteindelijk, niet volledig. Maar toch hechten ook kunstenaars eraan om hun werk te betekenen. Hun invulling, hun associaties en wijze waarop ze betekenis geven aan hun werk interesseert mij in hoge mate omdat het kunstwerk ‘an sich’ in wezen net zo ongrijpbaar is als de werkelijkheid zelf. Als we de sacraliteit op het spoor willen komen die zich via het werk openbaart en die van dezelfde geheimzinnigheid is als het Zijn is de vraag naar het proces van semiose bij de kunstenaar zelf relevant.
Als we het proces van semiose bij een concrete kunstenaar nader willen bekijken kunnen we tot een eenvoudig drieledig schema komen om zijn werk te bestuderen. Dit schema kan een hulpmiddel zijn bij

een nadere analyse. Dit schema geeft ons meteen een sleutel in handen om het verhaal van de kunstenaar en zijn werk in een model te plaatsen waardoor wij het gezegde en getoonde kunnen analyseren en het effect van het werk en de toegekende betekenissen.

1. het proces van betekenisgeving

- *elementen (componenten) en kenmerken van dit proces (zie ook voorafgaande hoofdstuk)*

2. de inhoud van de betekenisgeving

- elementen en kenmerken van deze inhoud
  - geëxpliciteerde inhoud (expliciet)
  - expliciete en impliciete betekenisvelden
  - niet geëxpliceerde inhoud (impliciet)
  - de betekenis van het ontbreken van betekenis

3. gevolgen voor ons verstaan van het werk

- *vanuit het proces*
- *vanuit de inhoud*



GERHARD RICHTER Seestück (Welle) 1969 (olie op linnen 200 x 200 cm)

Daarnaast kunnen we, als dit niet uit het bovenstaande schema naar voren komt, zijpaden bewandelen, ook als we elementen over het hoofd dreigen te zien omdat ze niet met inhoud en vorm, niet met proces en semiose als zodanig in verband worden gebracht. Categorieën als de dimensionaliteit van het kunstwerk (welke plaats neemt het in, in de werkelijkheid als zodanig – nog los van de visie van de kunstenaar, de toeschouwer en de commentaren vanuit de kunstgeschiedenis - dit is duidelijk een vraag voor de filosofie), 'betekenis waar geen betekenis is' en de gevolgen hiervan voor ons zelfverstaan en het verstaan van onze werkelijkheid, vragen rond intrinsieke en extrinsieke sacraliteit van de dingen, het landschap, het menselijk bestaan etc. zijn hiervan voorbeelden.

Andere zoektermen kunnen we hanteren om meer helderheid te krijgen rond de sacraliteit van een werk, bijvoorbeeld ‘landschap en epifanie’ en ‘kunst en epifanie’. Zo zijn er nog meer wegen te bewandelen om licht te werpen op dit thema en de duisternis een plaats te geven die haar toekomt. Misschien moeten we ondanks alle verlangen naar meer helderheid en ‘waarheid’ genoegen nemen met het poëtische waarheidsgehalte van de werkelijkheid dat nou eenmaal een ander is dan het wetenschappelijk gehalte (hoewel daar een zekere mate van poëzie niet kan en mag ontbreken want anders zou de creativiteit ten dode zijn opgeschreven.) De werkelijkheid heeft ook nog een ethische dimensie want als mensen zijn wij ook overgeleverd aan de aarde die ons draagt. De ethiek verdringt echter niet de poëzie.[328]

De sneeuw heeft mij altijd verbaasd en verwonderd. Deze vorm van water, deze kristallen met hun unieke structuren hebben menig kunstenaar aangezet tot bijzondere werken. Sneeuw heeft voor mij een klank van een werkelijkheid die meer belooft dan ze op het eerste gezicht misschien als meteorologisch verschijnsel zegt. Wandelen in de sneeuw bij zonlicht, in een landschap met zon overgoten en sneeuwbedekt is een van de hoogtepunten voor mij van de ervaring van het landschap, ook als sacraal fenomeen. En ook het in Nederland tijdelijke karakter van een dergelijke ervaring kan model staan voor de kortstondigheid van deze ervaring. Het landschap wordt en is als het ware veranderd door de sneeuw – een verandering die ik graag als mogelijkheid en als metafoor zou willen vergelijken met de verandering van het landschap door een transcendente macht. “Wereld met ogen van sneeuw” luidt een van de bundels van de dichter Paul Éluard (1895-1952) die in het Nederlands is uitgegeven. Een gedicht Feniks wil ik hieruit citeren omdat het die dubbele spanning aangeeft – wat na de sneeuw komt en toch doorgaat:

LE PHÉNIX

Je suis le dernier sur ta route
le dernier printemps la dernière neige
Le dernier combat pour ne pas mourir

Et nous voici plus bas et plus haut que jamais.

Il y a de tout dans notre bûcher
Des pommes de pin des sarments
Mais aussi des fleurs plus fortes que l'eau

De la boue et de la rosée.

La flamme est sous nos pieds la flamme nous couronne
À nos pieds des insectes des oiseaux des hommes
Vont s'envoler

Ceux qui volent vont se poser.

Le ciel est clair la terre est sombre
Mais la fumée s'en va au ciel
Le ciel a perdu tous ses feux

La flamme est restée sur la terre.

la flamme est la nuée do cœur
Et toutes les branches du sang
Elle chante notre air

Elle dissipe la buée de notre hiver.

Nocturne et en horreur a flambé le chagrin
Les cendres ont fleuri en joie et en beauté
Nous tournons toujours le dos au couchant

Tout a la couleur de l’aurore.

Paul Eluard[329]

FENIKS

Ik ben de laatste op je weg
De laatste lente de laatste sneeuw
Het laatste gevecht om niet te sterven

En wij hier lager en hoger dan ooit.

Er ligt van alles op onze brandstapel
Pijnappels wijnstokken
Maar ook bloemen sterker dan water

Modder en dauw.

De vlam is onder onze voeten de vlam is onze kroon
Insecten vogels mensen aan onze voeten
Slaan op de vlucht

Wie vliegen zullen neerstrijken.

De lucht is helder de aarde duister
Maar de rook stijgt ten hemel
De hemel is al zijn vuren kwijt

De vlam is op aarde gebleven.

De vlam is de wolk van het hart
En alle takken van het bloed
Zij zingt ons lied

Zij verjaagt de wasem van onze winter.

Nachtelijk en angstig heeft het verdriet gebrand
De as heeft in vreugde en schoonheid gebloeid
Wij keren nog steeds de rug naar zonsondergang

Alles heeft de kleur van de dageraad.





13. “Zilverwater en sterrenaarde” - betekenis voor ons

« Le chemin est un risque. Ne demande jamais ton chemin à quelqu’un
qui le connaît car tu ne pourrais pas t’ égarer. Aprrends à monter vers le ciel. Mais apprends aussi à descendre au fond du gouffre. La montée est deploiement du futur. Et la descente est aussi une construction du temps. Apprends l’un et l’autre. Ensemble ils racontent le chemin.»

Rabbi Nahman de Braslav[330]

“wie steht es mit der Kunst, wie steht es mit der Literatur? Ist die Kunst für uns also etwas Vergangenes? Aber warum diese Frage? Es scheint, als sei sie einst die Sprache der Götter gewesen, es scheint, als sei sie, nachdem die Götter verschwunden sind, die Sprache geblieben, in der die Abwesenheit Der Götter spricht, ihr Fehlen, die Unentschlossenheitm die ihr Schicksal noch nicht entschieden hat. Es scheint, als versuche die Abwesenheit, nachdem sie tiefgreifender, Abwesenheit und Vergessen ihrer selbst geworden ist, ihre eigene Anwesenheit zu werden, aber zunächst, indem sie die Menschen das Mittel anbietet, sich selbst zu erkennen, sich selbst zu gefallen. In diesem Stadium ist die Kunst das, was man humanistisch nennt. Sie oszilliert zwischen der Bescheidenheit ihrer nützlichen Verwirklichungen…und dem unnützen Hochmut, reine Wesenhaftigheit zu sein, was sich meistens durch den Triumph des subjektiven Stimmungen äussert: die Kunst wird ein Gemütszustand, sie ist “Kritik des Lebens”, sie ist die unnütze Leidenschaft.”

Maurice Blanchot[331]

De kans die de afwezigheid en de leegte biedt

“Man ist mit sich allein und will das doch am wenigsten. Denn man ist menschlich, in sich allein fangen alle Menschen an. Und können zugleich allem begegnen, was um uns herum sie angeht. Wobei wichtig, dass gar nicht gesagt werden kann, was der Mensch ist, weil er eben am stärksten drängend von allem, was es gibt, sich nicht hat, sondern wird.”

Ernst Bloch[332]

Ons uitgangspunt aan het begin van dit essay was negatief. God en de goddelijke werkelijkheid schenen uit onze horizon vergoed verdwenen te zijn. Hemel en aarde waren geen categorieën meer om twee werkelijkheden die nauw met elkaar samenhangen te onderscheiden en te benoemen: het profane en het sacrale als twee grootheden die elkaar nodig hebben en versterken.
Georg Steiner die ik eerder heb geciteerd omschrijft deze situatie alsvolgt:
“Tegenwoordig worden kunst en denken niet gekenmerkt door een vergeten, maar door een negatief theïsme, een bijzonder levend gevoel van Gods afwezigheid, of preciezer gezegd, van Zijn terugtrekking. Het ‘andere’ heeft zich uit het vleselijke teruggetrokken, daarbij onzekere seculiere sporen achterlatend, of een leegte die nog weergalmt van de trillingen van het vertrek. Onze esthetische vormen verkennen het vacuüm, de blanke vrijheid teweeggebracht door de terugtrekking (Deus absconditus) van het Messiaanse en het goddelijke. Waar de ‘gewijde precisie’ van Georges de La Tours Job door zijn vrouw bespot of een landschap van Giorgione de epifanie van een werkelijke aanwezigheid opvoeren, tonen een Malevitsj, een Ad Reinhardt met minstens evenveel autoriteit hun ontmoeting met een ‘werkelijke afwezigheid’. We hebben gezien dat dit ook geldt voor poststructuralisme en deconstructionisme. In de lezingen van Derrida en de zijnen schuilt een ‘nul-theologie’ van het ‘altijd afwezige’. De oertekst is ‘er’, maar een aanvangshandeling van afwezigheid heeft hem van zijn betekenis ontdaan. Dit doet denken aan de thora van bepaalde kabbalisten, aan een betekenisvolheid, onaangeroerd door menselijk spreken, menselijke dubbelzinnige verwijzing of interpretatie, en dus buiten bereik.

‘In deze afwezigheid’ leveren we ons schaduwgevecht, of ‘schermen we met spiegels’, zoals het Duits het treffend uitdrukt. Ik bevestig daarentegen de intuïtie dat waar Gods aanwezigheid niet langer een houdbare hypothese is en Zijn afwezigheid niet langer een drukkend, inderdaad verpletterend gewicht, bepaalde dimensies van het denken en creativiteit niet langer bereikt kunnen worden. En ik zou Yeats’

axioma als volgt willen wijzigen: niemand wiens 'hart en ziel' in vrede leven met sceptische rationaliteit en zich op hun gemak voelen met immanentie en verificatie, kan volledig lezen, kan het esthetische verantwoordelijk beantwoorden. We moeten lezen alsof.
De dichtheid van Gods afwezigheid, het randje aanwezigheid in die afwezigheid, is geen lege dialectische kronkel. De fenomenologie ervan is elementair: ze lijkt op het weggaan van iemand van wie we hielden of trachtten te houden, of van iemand die we vreesden. De verwijdering is dan geladen met de druk van een nabijheid buiten bereik, van een aan de randen beschadigde herinnering. Het is deze afwezige 'daarheid', in de vernietigingskampen, in de verwoesting van een vervuilde planeet, die in de meesterlijke teksten van onze tijd wordt uitgedrukt: in Kafka's parabels, in de naamgevingen van Golgotha in Becketts Fin de Partie, in de Psalmen voor Niemand van Paul Celan."[333]

Die afwezigheid biedt kansen, nieuwe mogelijkheden, want met de duisternis is ook het licht niet verdwenen. De duisternis maakt het meer dan wat ook zichtbaar. Brecht zei dan wel "Die im Dunkel sitzen sieht man nicht"[334] maar wat zien zij zelf die in het donker zitten en zijn wij het die in het donker zitten? Moeten we trouwens in het donker blijven zitten, wie zou ons daar vasthouden?
Op een tentoonstelling in 1990 in Berlijn met de titel "GegenwartEwigkeit" werd het werk van 67 kunstenaars getoond. Grofweg waren er twee groepen: een groep kunstenaars bevestigde dat het criterium spiritualiteit voor hen richtinggevend was en dat het grotere verband van religie en kerk voor hen belangrijk was omdat zij hierin een plaats vonden. De andere groep stond erop dat hun werk door geen enkel instituut, kerk of staat, geannexeerd mocht worden. "Diese beide Phänomene: das Bedürfnis, die eigene Arbeit in einem grossen geistigeen Zusammenhang zu sehen einerseits und die Scheu, sich in irgendeine Richtung festlegen zu lassen anderseits, erscheinen mir für die Kunst unserer Zeit und die in ihr lebendige Religiosität symptomatisch. Die jüdische Mystik kennt die Konzeption des deus absconditus, des "verborgenen Gottes", des in sich selbst verschlossenen, unpersönlichen, bilderfernen, gerade noch denkbaren Gottes, "der ewig unergründbar in den Tiefen seines Wesens ruht", wie Gershom Scholem schreibt, und der von den Chassidim des Mittelalters bis zur theosophischen Lehre des Sohar so viele hervorragende Geister inspirierte. Die spätantike Gnosis spricht vom 'unbekannten Gott" – agnostos theos -, der sich noch nicht offenbart hat, als dem Urgrund der Schöpfung. Hans Jonas nennt dat Wort vom 'unbekannten Gott" (das auch den jungen Nietzsche anzog) "eine erschütternde Botschaft, die über Jahrtausende hinweg noch unsere späten Herzen mit dem Schauer ewiger Gegenmöglichkeit gegen alles Vertraute anrührt." Der Verborgene, der unbekannte Gott: ich glaube, dass diese Begriffe, die uns nahebringen, dass das, was uns am tiefsten bewegt, uns immer ein Mysterium bleiben muss, am ehesten die Religiosität vieler Künstler heute umschreiben."[335]

De leegte van Blanchot, al wordt deze door hem niet met het goddelijke gevuld, de religieuze invullingen door de eeuwen heen, de leegte als existentieel fenomeen waarin ook de mens geconfronteerd wordt met afgronden van het bestaan, het is een mooie metafoor voor het menselijk bestaan als zodanig en het werk van zijn handen: de kunst. Ons leven is een vullen van leegte, een oneindige herkenning ("La reconaissance infinie") zoals de titel luidt van een schilderij van René Magritte. Als we het Zijn nou eens vergelijken met het water. Onder het 'water van de zichtbare wereld' bestaat een andere wereld die tegelijk ook deze wereld is. Maar we kunnen er niet bij. De tijd, het verstrijken van de tijd, verhindert ons de toegang. Het is door de tijd dat we niet bij de dingen komen. Het hier en nu blijft een onoplosbaar, en onopgeefbaar ideaal. De leegte versterkt die belofte alleen maar en geeft ruimte voor alle mogelijke invullingen.

Mensen van de zaterdag

Actualidad

¡El corazón inmenso
dentro del sol de cada día
- el árbol incendiado de los aires –
fruto total del cielo azul !

¡Hagamos grande solo la verdad presente!

Juan Rámon Jiménez[336]

Heden

Het immense hart
In de zon van elke dag
- de in vlammen staande boom van de luchten –
totale vrucht van de blauwe hemel!

Alleen de aanwezige waarheid laat ons roemen!

“Was sich nur befindet, bliebt dumpf, findet sich nicht. Jedes will aus diesem seinem Nicht heraus, geht in die Ferne, gerade um sich nahe zu kommen, sich herauszubringen. Dieses anfangende Nicht und was es scuht, kommt in uns Menschen hoch, wie nirgends sonst. Wir sind uns selber übersteigend, aber auch alles in unserem Umkreis. Nichts darin is einfach gegeben, alles darin ist uns aufgegeben. Undeutlicher, folglich deutlicher als irgendetwas ist der Mensch selber das Unfertige schlechthin.”

Ernst Bloch[337]

Ook Steiner is uiteindelijk niet zonder hoop. Hij noemt de mensheid een groep mensen die leven op de zaterdag. “In de westerse geschiedenis is er één bepaalde dag waarvan geschiedschrijving, mythe noch bijbel melding maken. Het is de zaterdag. We kennen de Goede Vrijdag, volgens het christendom de dag van de kruisiging. Maar de niet-christen, de atheïst, kent hem ook. Dat wil zeggen dat hij het onrecht kent, het eindeloze lijden, de ellende, het redeloze raadsel van het einde, die niet alleen zo bepalend zijn voor de historische dimensie van de menselijke conditie, maar ook voor het alledaagse weefsel van onze persoonlijke levens. …We kennen ook de zondag. Voor de Christen is die dag een teken, verzekerd maar onzeker, evident maar onbegrijpelijk, van opstanding, van een rechtvaardigheid en liefde die de dood overwonnen hebben. Wanneer we geen christen of ongelovigen zijn verbinden we de zondag met geheel analoge begrippen….De omtrekken van de zondag dragen de naam van de hoop (geen woord is minder deconstrueerbaar). Maar wij bevinden ons op de lange dagreis van de zaterdag. Tussen lijden, eenzaamheid, onuitsprekelijke ellende aan de ene kant en de droom van bevrijding, van wedergeboorte aan de andere kant. Ten overstaan van de marteling van een kind, van de dood der liefde die de vrijdag is, staan zelfs de grootste kunst en poëzie vrijwel machteloos. In het Utopia van de zondag zal het esthetische waarschijnlijk geen logica of noodzaak meer hebben. De begrippen en vormen in het spel van metafysische verbeelding, in het gedicht en in de muziek, die getuigen van pijn en hoop, van het vlees waarvan men zegt dat het naar as smaakt, en van de geest waarvan men zegt dat het de smaak van vuur heeft, zullen altijd die van de sabbat zijn. Ze zijn ontstaan uit het oneindige wachten van de mens. Hoe zouden we zonder deze begrippen en vormen ons geduld kunnen bewaren?”[338]

In die zin zijn bij terug bij de kunstenaars die deze sabbat, deze dag van heiliging en rusten, dag van bezinning en geschenk van God, in hun kunst gestalte geven. Het kan zelfs zijn dat de vergelijking met de sabbat daarmee ook de kunstwerken een geur van heiligheid meegeeft. De sabbat als heilige dag is apart gezet. Dat is de betekenis van het begrip heilig. Ook het kunstwerk staat apart, een vorm van autonomie die in onze maatschappij een aparte plaats krijgt. Het kunstwerk als andere plaats, heteronomie, als sabbatvervulling, niet het alledaagse, niet het gewone, maar het bijzondere, dat wat eruit springt: het feest als voorafschaduwing van de dag van bevrijding.
Kunst kan zo banden doen breken, boeien scheuren, en grenzen openen. Maar nogmaals ook het hart van de kunstenaar is gevraagd om in die geest te werken en zijn ziel bloot te leggen in nieuwe betekenissen die door zijn werk worden geactualiseerd.



Zilverwater en sterrenaarde[339]

« Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir!
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le temps scintille et le songe est savoir. »

Paul Valéry[340]

« La Peinture est un art concret et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes. »

Gustave Courbet[341]

Het denken moet zich telkens hernemen. In spreken en schrijven komt de taal tegemoet aan de werkelijkheid die ze nooit zal bevatten. Blanchot vergelijkt schrijven met snijden, snijden in het vlees 'van de werkelijkheid' zou ik eraan toe willen voegen, of 'schrammen van het Zijn' zodat er littekens ontstaan: onze woorden en onze begrippen.[342]
De betekenis van de heterotopie, de andere plaats is hierin gelegen dat ons denken en ons spreken gekleurd worden door de situatie waarin ze zich bevinden. De niet alledaagsheid van die situatie, die de heterotopie oproept, maakt nieuwe mogelijkheden zichtbaar. Zoals de tussenruimte, de ruimte tussen de plaats waar je naar op weg bent en de plaats waar je staat, niet zonder betekenis is, zo is de taal die de heterotopie verkent een speuren en zoeken naar mogelijkheden die zich in de werkelijkheid verschuilen. Net omdat ons zien, zien op afstand is, komen we pas achter de dingen, achter de feiten als we ze beleven, dat wil zeggen de situaties van leven voorzien door ze door te maken, te ondergaan. Ons zien wordt zo een zwerven, een wandelen door het landschap, een doen van ontdekkingen en het uiten van verwondering over wat je allemaal waar kunt nemen.[343]
Ons spreken blijft daarbij op afstand. Het komt te vroeg of te laat.[344] Met die gegevenheid moeten we leren leven. Dat kan als een gemis worden ervaren maar ook als een kans omdat het laatste woord nooit is gesproken.

Betekent dat nou dat onze talige werkelijkheid een gevangenis is waaruit we nooit kunnen ontsnappen? Dat onze taal zelf een vorm van heterotopie is, een 'heterotoop' waarin we wonen en waarin we moeten wonen, of we willen of niet en waarin we aarzelend en onzeker de weg moeten zoeken? En is de situatie

waarin we ons zelf ‘aantreffen in het landschap’ niet net zo goed getekend door deze vertaalde en uitgesproken werkelijkheid van het andere, en daarmee het vreemde? [345] Dus al ons ‘kennend zijn’ is bij voorbaat een vorm van metafysica omdat we nooit echt thuis zullen geraken in de fysica! De filosoof Bernard Delfgauw heeft de metafysica omschreven als “de reflectie op de verhouding tussen het (innerlijk en uiterlijk) waarneembare en onwaarneembare. Metafysica dus als een wetenschap ook van het empirische en van het historische als gegeven en als mogelijkheid.”[346] Is dat erg? Ik vermoed van niet. Ik kan er mee leven en het houdt de ruimte open voor de inbraak van het goddelijke. Want hoe dan ook, het blijft uiteindelijk een woord van geloof (in de zin van vertrouwen) en religieuze (= verbindingen leggen tussen het profane en sacrale) betekenisgeving om het sacrale aandeel in onze werkelijkheid een plek te gunnen. Ik vermoed dat de verwondering waarmee onze ontdekkingen en verkenningen van de heterotopie (die ons leven uiteindelijk is) gepaard gaan, een thuisbasis kunnen vinden in de overgeleverde religieuze en artistieke tradities om op verder te bouwen.

El recuerdo

1 Este istante
que ya va a ser recuerdo, ¿qué es?
Música loca,
Que trae estos colores que no fueron
- pues que fueron –
de aquella tarde de oro, amor y gloria ;
esta música
que va a no ser, ¿qué es?

2 ¡ Istante, sique, sé recuerdo
- recuerdo, tú eres más, porque tú pasas,
sin fin, la muerte con tu flecha - ,
sé recuerdo, conmigo ya lejano!
…¡ Oh, sí, pasar, pasar, no ser istante,
sino perennidad en el recuerdo!

Y 3 ¡ Memoria imense mía,
De istantes que pasaron hace siglos,
Eternidad del alma de la muerte !
…¡ Istante, pasa, pasa tú que eres – ay ! –
Yo !

Este istante, este tú,
Que va ya a ser muriendo, ¿qué es?

Juan Ramón Jiménez[347]

De herinnering

1 Dit ogenblik
dat reeds herinnering wordt – wat is het ?
Gekke muziek,
Die deze kleuren draagt, die niet
- die toch - de kleuren waren
van die avond vol goud, liefde en hartelijkheid;
deze muziek,
die reeds tot niets wordt, wat is ze?

2 Ogenblik, blijf, wees herinnering
- herinnering, je bent toch meer, want jij
passeert, zonder einde, de dood met je pijl -,
wees herinnering, wees met mij, die reeds ver is!
… O, ja, aanreiken, aanreiken, niet alleen ogenblik zijn,

maar voortduren in de herinnering!

En 3 onmetelijkheid van mijn geheugen,
Aan ogenblikken, passerend reeds eeuwen voorbij,
Eeuwigheid van de ziel van de dood!
….ogenblik, reik aan, reik aan jij die jij bent – ach! -
ik ben!

Dit ogenblik, dit jij,
Dat reeds een sterven wordt, wat is het?



14. Samenvatting

"Du weisst nicht, Mensch, was du warst, bevor du deinen Leib und deine Seele bekamst. Du weisst nicht, wie du geschaffen wurdest, aber du willst Himmel und Erde erforschen! Du willst die Schöpfung beurteilen, Gott vor dein Gericht stellen und alles wissen – und vermag doch nicht einmal das Allergeringste richtig zu deuten. Du kannst dir ja nicht einmal erklären, was in deinem Körper vorgeht und was sein wird, wenn er sein Leben endet."

Hildegard von Bingen[348]

"Sprechen ist nicht sehen. Das Sprechen befreit das Denken von jener optischen Forderung, der in der abendländischen Tradition seit Jahrtausenden unsere Annäherung an die Dinge unterliegt und die uns veranlasst, unter der Garantie des Lichts oder unter der Drohung des Fehlens von Licht zu denken. Zählen Sie all die Worte, durch die suggeriert wird, dass man, um die Wahrheit zu sagen, nach dem Mass des Auges denken muss."

Maurice Blanchot[349]

Bij wijze van samenvatting

« Magicien de l'insécurité, le poète n'a que des satisfactions adoptives.
Cendre toujours inachevée"

René Char[350]

"Als tovenaar van de onzekerheid heeft de dichter enkel geadopteerde bevrediging.
Altijd onvoltooide as."

Sobre el tiempo presente

Se freres vous clamons, pas n'en devez
Avoir desdaing, quoy que fusmes occis
Par justice.
BALLADE DES PENDUS

Escribo desde un naufragio,
desde un signo o una sombra,
discontinuo vacio
que de pronto se llena de amenazante luz.

Escribo sobre el tiempo presente,
sobre la necesidad de dar un orden testamentario a nuestros gestos,
de transmitir en el nombre del padre,
de los hijos del padre,
de los hijos oscuros de los bijos del padre,
de su rastro en la tierra,
al menos una buella del amor que tuvimos
en medio de la noche,
del llanto o de la llama que alla vez alza al hombre
al tiempo ávido del dios
y arrasa sus palacios, sus ganados, riquezas,
basta el tejo y la úlcera de Job el voluntario.

Escribo sobre el tiempo presente.

Con lenguaje secreto escribo,

pues quién podría darnos ya la clave
de cuanto hernos de decir.
Escribo sobre el hálito de un dios que aún no ha tornado forma,
sobre una revelación no hecba,
sobre el ciego legado
que de generación en generación llevará nuestro nombre.

Escribo sobre el mar,
sobre la retirada del mar que abandona en la orilla
formas petrificadas
0 restos palpitantes de otras vidas.
Escribo sobre la latitud del dolor,
sobre lo que hemos destruido,
ante todo en nosotros,
para que nadie pueda edificar de nuevo
tales muros de odio.

Escribo sobre las humeantes ruinas de lo que creímos,
con palabras secretas,
sobre una visión ciega, pero cierta,
a la que casi no han nacido nuestros ojos.
Escribo desde la noche,
desde la infinita progresión de la sombra,
desde la enorme escala de innumerables números,
desde la lenta ascensión interminable,
desde la imposibilidad de adivinar aún la conjurada luz,
de presentir la tierra, el término,
la certidumbre al fin de lo esperado.

Escribo desde la sangre,
desde su testimonio,
desde la mentira, la avaricia y el odio,
desde el clamor del hambre y del trasmundo,
desde el condenatorio borde de la especie,
desde la espada que puede herirla a muerte,
desde el vacio giratorio abajo,
desde el rostro bastardo,
desde la mano que se cierra opaca,
desde el genocidio,
desde los niños infinitamente muertos,
desde el árbol herido en sus raíces,
desde lejos,
desde el tiempo presente.

Pero escribo también desde la vida,
desde su grito poderoso,
desde la historia,
no desde su verdad acribillada,
desde la faz del hombre,
no desde sus palabras derruidas,
desde el desierto,
pues de alli ha de nacer un clamor nuevo,
desde la muchedumbre que padece
hambre y persecución y encontrará su reino,
porque nadie podria arrebatárselo.

Escribo desde nuestros huesos
que ha de lavar la lluvia,
desde nuestra memoria
que será pasto alegre de las aves del cielo.

Escribo desde el patíbulo,
ahora yen la hora de nuestra muerte,
pues de algtIn modo hemos de ser ejecutados.

Escribo, hermano mío de un tiempo venidero,
sobre cuanto estamos a punto de no ser,
sobre la fe sombría que nos lleva.

Escribo sobre el tiempo presente.

José Angel Valente[351]

Over het heden

Se freres vous clamons, pas n'en devez
Avoir desdaing, quoy que fusmes occis
Par justice.
BALLADE DES PENDUS

Ik schrijf uit een schipbreuk,
uit een teken of een schaduw,
een afgebroken leegte
die opeens volloopt met dreigend licht.

Ik schrijf over het heden,
over de noodzaak om een testamentaire orde aan onze gebaren
te geven,
om door te geven in de naam van de vader,
van de kinderen van de vader, -
van de duistere kindskinderen,
van hun spoor op aarde,
tenminste een spoor van de liefde die we ondervonden
in het holst van de nacht,
van de klacht of de vlam die de mens zowel verheft
tot de gretige tijd van de god
als zijn paleizen, kudden en rijkdommen verwoest
tot aan de scherf en de zweer van Job de vrijwillige.

Ik schrijf over het heden.

Ik schrijf in geheimtaal,
want wie zou ons nog de sleutel kunnen geven
van alles wat we moeten zeggen.
Ik schrijf over de adem van een nog vormeloze god,
over een nog niet voltrokken openbaring,
over de blinde afgezant
die generaties lang onze naam zal dragen.

Ik schrijf over de zee,
over de zee die zich terugtrekt en op het strand
versteende vormen achterlaat
of trillende restanten van andere levens.
Ik schrijf over de breedte van de pijn,

over wat we verwoest hebben,

vooral in onszelf,
opdat niemand ooit nog zo'n muren van haat
kan optrekken.

Ik schrijf over de walmende ruïnes van ons geloof,
met geheime woorden,
over een blind maar trefzeker visioen,
waarvoor onze ogen amper zijn geboren.
Ik schrijf uit de nacht,
uit de eindeloze voortgang van de schaduw,
uit de enorme schaal van ontelbare getallen,
uit de trage, eindeloze beklimming,
uit de onmogelijkheid het samenzwerende licht te voorspellen,
de aarde te voorvoelen, het einde,
en tenslotte de zekerheid van het langverwachte.

Ik schrijf uit het bloed,
uit zijn getuigenis,
uit de leugen, de inhaligheid en de haat,
uit de schreeuw van de honger en de onzienlijke wereld,
uit de veroordelende rand van de soort,
uit het zwaard dat die soort dodelijk kan treffen,
uit de draaiende leegte beneden,
uit het aangezicht van de bastaard,
uit de hand die zich ondoorzichtig sluit,
uit de volkerenmoord,
uit de kinderen eindeloos gestorven,
uit de boom in zijn wortels gewond,
uit de verte,
uit het heden.

Maar ik schrijf ook uit het leven,
uit zijn krachtige schreeuw,
uit de geschiedenis,
niet uit zijn neergekogelde waarheid,
uit het gelaat van de mens,
niet uit zijn neergehaalde woorden,
uit de woestijn,
want daaruit komt een nieuw protest,
uit de menigte mensen die honger en vervolging
lijden en hun rijk zullen vinden,
want niemand kan het hun afpakken.

Ik schrijf uit onze beenderen
die de regen zal wassen,
uit ons geheugen
dat blij grasland wordt voor de hemelse vogels.
Ik schrijf van op het schavot,
nu en in het uur van onze dood,
want we worden hoe dan ook terechtgesteld.

Ik schrijf, broer van een komende tijd,
over alles wat wij op het punt staan niet te zijn,
over het donkere geloof dat ons stuwt.

Ik schrijf over het heden.

“Résumé”

Vergiss
Vergiss die
poetische Wahrheit
Es gibt nur
die Wirklichkeit
sagen die Klugen
Vergiss die Wirklichkeit
Es gibt nur die
poetische Wahrheit
sagen die Träumer
der wahren Wirklichkeit

Rose Ausländer

Poëzie bewerkt als het ware een transitionele realiteit: de tussenruimte tussen het profane en het sacrale wordt overbrugd, de epifanie wordt mogelijk. Deze metafoor van de ruimte keert voortdurend terug in de geciteerde gedichten als een vooronderstelling.
Kan het landschap de belofte vervullen van een tempel waar hemel en aarde (tijdelijk) bijeenkomen, waar de grens is opgeheven. In de Romantiek was men hierover positief gestemd ondanks het gevoel van existentiële leegte, als het ware de andere kant van de medaille. In het oosters landschap is het vanzelfsprekend. In de geschiedenis van de westerse schilderkunst heeft men hierover verschillend gedacht en is de goddelijkheid van het landschap langzaam veranderd in de ‘scheppingskracht’ en ideeënrijkdom van de individuele kunstenaar. Het geschilderde landschap is eigenlijk altijd “construct” geweest en gebleven. Dat laat niet alleen de semiose zien bij de afzonderlijke kunstenaar, het is ook een beeld dat parallel loopt aan de geschiedenis van de westerse filosofie. Het perspectief in de schilderkunst was een vorm van toe-eigening van de onmetelijke ruimte. Zo ook in de wetenschap, waar de ‘objectieve waarneming’ de wijze werd waarop de werkelijkheid werd bestudeerd en beschreven. In de wetenschap zien we een wending naar de dingen, in de schilderkunst uiteindelijk een wending naar het subject van de schilder.

Het landschap is in deze ontwikkeling hoe dan ook een vorm van heterotopie gebleven, een andere (en meestal) niet werkelijke plaats. Tenminste niet zo werkelijk dat je het schilderij kunt binnenstappen. Als heterotopie neemt het kunstwerk volgens Foucault een tussenplaats in tussen empirie en theorie met een geheel eigen ‘discours’, in de woorden van Foucault een ‘contre-discours’. De kunstenaar overschrijdt de grenzen en deze grensoverschrijding is wezenlijk voor zijn werk. Het was de theoloog Tillich die de grenzen de meest vruchtbare plaats noemde van inzicht. Ik zou hieraan toe willen voegen ‘en de verbeelding’. Armando en Anselm Kiefer werken voortdurend op een grensvlak, hun werk legt daar een krachtig getuigenis van af. Kiefer noemt schilderen niet voor niets ‘als om de krater heen gaan’. De krater was (of is) een vuurspuwende mond, verleden (en dreigende belofte). Als de transparantie van de werkelijkheid voor het transcendente niet verloren is gegaan, ook niet in deze moderne tijd, kan kunst werken als talisman, als brug naar het heilige, als medium naar een andere (zijde van de) werkelijkheid. Bij Caspar David Friedrich stootte de eindigheid op het oneindige in de beleving van de natuur. Maar bij hem bleek net hoe belangrijk het taalproces is, net zoals bij Kiefer en Armando, om die ervaringen te verwoorden. Vandaar dat ik heel wat terzijdes die taal en het tot stand komen ervan ter sprake heb gebracht.

In de oosterse landschappen zijn de uitgangspunten anders: energiestromen en verbondenheid met de natuur worden daar anders beleefd, iets wat de filosoof en huiskamergeleerde Kant zich maar nauwelijks kon voorstellen. De beleving van authenticiteit in het landschap en in het kunstwerk waren voor hem onbekend. De westerse filosofie kan daarom niet alleen een maatstaf leveren om het landschap te bestuderen. Ook de afwezigheid van het goddelijke is een sleutel tot verstaan. In de leegte van de afwezigheid kan van alles opbloeien. Net zoals het lege vat met alles gevuld kan worden. De leegte van het vat is niet alleen maar mogelijkheidsvoorwaarde, het is het wezen ervan. Achter of onder de zichtbare werkelijkheid kan zich een andere verbergen, een hermetische werkelijkheid met andere categorieën. Het sneeuwbedekte landschap is hiervoor een prachtige metafoor. Het mooie van de taal is dat je alles kunt zeggen. De ontdekking van wereld en leven in de wereld wordt in de taal uitgedrukt en krijgt bestaansrecht. Je kunt alle kanten op, ook het mogelijke epifanische karakter, het numineuze in het landschap wordt dan een werkelijkheid. Heidegger noemde het grondgebeuren van de Moderne Tijd, de

verovering van de wereld als beeld. In dit tijdperk van toegenomen virtualiteit van het beeld, Ortega y Gasset wees er al in 1924 op, heeft dat gevolgen voor de kunst en in het bijzonder voor het landschap. Het schilderij is vervangen door de film, en via de computer en de nodige aansluitingen kun je als toeschouwer binnentreden in deze virtualiteit die een eigen werkelijkheid is geworden en daarmee zijn grenzen heeft overschreden. De sphaira, de globus, de wereldbol stond voor het vormaspect van de kosmische totaliteit.[352] Die totaliteit is nu tevens de beleving van het innerlijk landschap geworden. In onze samenleving gaan we twee kanten op: naar buiten en naar binnen. De ontdekking van de kosmos en de ontdekking van ons innerlijk. Twee bewegingen die parallel aan elkaar verlopen. Raken we daarmee de horizon (als houvast) kwijt, die hemel en aarde verbindt en die ons zo vertrouwd is uit het geschilderde landschap? De toekomst zal het uitwijzen.

Voor een overzicht van mijn eigen werk zie: http://landscape.mystiek.net ook voor een artikel over de invloed van Armando op mijn eigen werk “Het kunstwerk in de ogen van de toeschouwer”: http://landscape.mystiek.net/betekenis.htm





15. Literatuur

Over schilders en hun werk:

- Arasse, D., Anselm Kiefer, London 2001, (Thames and Hudson)
- Armando, 20 jaar Berlijn, een film van Maartje Seijferth en Victor Nieuwenhuijs, Amsterdam (Moskito film)
- Armando, De denkende, denkende doden. Herinneringen, Amsterdam 1973 (De Bezige Bij)
- Armando, Der Feldzug, Amsterdam (Moskito film)
- Armando, een film van Maartje Seijferth en Victor Nieuwenhuijs, Amsterdam (Moskito film)
- Armando, Het schuldige landschap. Die schuldige Landschaft, Berlijn, A'dam 1998
- Armando, Neue Horizonte. Malerei Plastik Steindruck, Musaeum Schloss Moyland 2005
- Armando, Pictor Pictura, Museum Jan Cunen, Oss 1994
- Armando, portret van een vriend, Cherry Duyns, VPRO 2005, 80 min
- Armando, Terugkeer van de kleur, Amersfoort 2003
- Armando, Die Berliner Jahre. Den Haag 1989
- Armando, Verzamelde gedichten. Amsterdam 1999
- Baal-Teshuva, J., Mark Rothko 1903-1970 Schilderijen als drama, Köln u.a. 2003 (Taschen)
- Biro, M., Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust. http://muse.jhu.edu/demo/yale_journal_of_criticism/v016/16.1biro.html#fig06
- Börsch-Supan, H., Caspar David Friedrich. München 1975. p 12 Caspar David Friedrich: Landschaft als Sprache.
- Bowie, H.P., On the laws of Japanese Painting, Toronto, Londoin 1952 (1911) (Dover public.)
- Brigitte Gmachreich-Jünemann, B.C. Koekkoek – Haus Kleve 22.5-28.8.2005,Kleve 2005
- Bussagli, M., Chinese Painting, London 1988
- Cacciari, M., Celant, G., Anselm Kiefer, Milaan 1997 (Edizioni Charta)
- Curtius, E.R., Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern München 1961 (Francke Verlag)
- Ebersold-Pinnow, M.A.E., Atmosphäre in früher Landschafstmalerei. Versuch einer Deutung. Inaugural Dissertation, Bonn 1997
- Fahr-Becker, G. (Hrsg.), Ostasiatische Kunst (2 bd), Köln 1998 (Könemann)
- Gilmore, J.C., Fire on the earth. Anselm Kiefer and the postmodern world, Philadelpia 1990 (Temple University Press)
- Higashiyama, Kaii, Ein Meister japanischer Landschaftsmalerei, Innsbruck 1983 (Pinquin-Verlag)
- Hinz S. (Hrsg), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Berlin 1968 (Henschelverlag)
- Huys Janssen, P. (e.a.), Panorama op de wereld. Het landschap van Bosch tot Rubens, Den Bosch, Zwolle 2001
- Japanische Kunst, Luxembourg 1982 (Krüger)
- Kiefer, A., "Kunst interessiert mich nicht" interview met Anselm Kiefer door Arne Ehmann Welt am Sontag 17. Aug 2003 http://www.wams.de/data/2003/08/17/154537.html
- Kiefer, A., Das goldene Vlies. Ein Bilderzyklus von Anselm Kiefer für das Magazin der Süddeutsche Zeitung, Süddeutsche Zeitung n. 46 16-11-1990, p. 1-23 „Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild" waarin: Ein 'Werkstattgespräch mit Anselm Kiefer über seine Arbeit und seine Weltsicht. Von Christian Kämmerling und Peter Pursche, p. 24-30 http://www.engramma.it/rivista/saggio/italiano/ottobre02/figure/Kiefer.html
- Kiefer, A., Der Mensch ist Böse. Interview met Anselm Kiefer door Klaus Dermutz, Die Zeit 03-03-2005 nr. 10
- Kiefer, A., Heaven and Earth, organizes by M. Auping, catalogue for the modern Art Museum of Forth Worth, 2005 (Prestel)
- Kiefer, A., In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 29. Dezember 2005, http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Anselm_Kiefer&oldid=12074446\
- Kiefer, A., Interview Contributed by Charles T. Downey on Tuesday, August 16, 2005 http://ionarts.blogspot.com/2005/08/anselm-kiefer-interview.html
- Kiefer, A., Modern Art Museum of Fort Worth presents Anselm Kiefer: Heaven and Earth September 5, 2005–January 8, 2006 **-** http://www.themodern.org/kiefer_press2005.html
- Kiefer, A., Vom Bußgang zur Kosmologie. Anselm Kiefer in der Kunsthalle Würth Dr. Birgit Sonna - Goethe-Institut, Online-Redaktion November 2004 http://www.goethe.de/kug/kue/bku/thm/de211052.htm
- Koerner, J.L., Caspar David Friedrich and the subject of landscape, London 1990 (Reaktion Books)
- Koninlijk museum voor schone kunsten Antwerpen, De uitvinding van het landschap. Van Patinir tot Rubens 1520-1650, Antwerpen 2004
- LaoZhu, LaoZhu (Zhu Quingsheng), Heidelberg 1993
- Märkische Heide, märkischer Sand. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 9. Dezember 2005, http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=M%C3%A4rkische_Heide%2C_m%C3%A4rkischer_Sand&oldid=11466574
- Munsterberg, H., The landscape Painting of China and Japan, Rutland, Tokyo 1955
- Pochat, G., Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin New York 1973 (Walter de Gruyter)

- Ruitenbeek, K. (Red.), Discarding the Brush. Schilderen zonder penseel. Gao Qipei (1660-1734) and the art of Chinese finger painting – en de Chinese vingerschilderkunst, Gent 1992 (Rijksmuseum A'dam, Snoeck-Ducaju en Zoon)
- Schütz, G., Anselm Kiefer – Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983, Köln 1999,(Dumont)
- Slive, S., Jacob van Ruisdael. Master of Landscape, London 2005 (Royal Acadsemie of Arts)
- The Metropolitan Museum of Art, Monets' Years at Giverny. Beyond Impression, New York 1978
- Wallace, R. (redactie Time-Life boeken), De wereld van Van Gogh. 1853-1890, 1969, 1975 (Time Life International (Nederland) B.V.)
- Walther, I.F. (Hrsg), Kunst des 20.Jahrhunderts, Köln u.a. 2000 (Taschen)

Over theologie, mystiek, filosofie, literatuur etc.:

- A Translator's Handbook on Leviticus, Contesse, R., Ellington J., London New York Stuttgart 1990 (United Bible Societies)
- A Translator's Handbook on the Acts of the Apostles, Newman, B.M., Nida, E.A., London New York Stuttgart 1972, (United Bible Societies)
- A Translator's Handbook on the book of Psalms, Bratcher, R.G., Reyburn W.D., London New York Stuttgart 1991 (United Bible Societies)
- A Translator's Handbook on the Gosple of John, Newman, B.M., Nida E.A., London New York Stuttgart 1980, (United Bible Societies)
- A Translator's Handbook on the Gosple of Luke, Reiling, J., Swellengrebel, J.L., London New York Stuttgart 1971, (United Bible Societies)
- A Translator's Handbook on the Gosple of Mark, Bratcher, R.G., Nida E.A., London New York Stuttgart 1961 (United Bible Societies)
- A Translator's Handbook on the Gosple of Matthew, Newman, B.M., Stine, P.C., London New York Stuttgart 1988, (United Bible Societies)
- Zegveld, De wolk van niet-weten, Nijmegen 1986 (Gottmer)
- Abram, I., Joodse traditie als permanent leren, Kampen 1986, (Kok)
- Achttiengebed: Elke morgen nieuw. Inleiding tot de Joodse gedachtenwereld aan de hand van een van de centrale Joodse gebeden, of Achtiengebed, samengesteld door W.Whitlau e.a., Hilversum 1978 (Stichting Folkertsma)
- Altnordischer Sagenschatz in neun Büchern übersetz und erläutert von Dr. L. Ettmüller, Leipzig 1870, (VMA-Verlag Wiesbaden)
- Ariel, D.S., Die Mystik des Judentums.Eine Einführung, München 1993 (Diederichs)
- Aschkenasy, Y., Heroriëntatie van de theologie. Een voortgaand leerproces, openbaar afscheidscollege, Amsterdam 1989
- Auboyer J. ea., Handbuch der Formen - und Stilkunde Asien, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1980 (Kohlhammer)
- Augustinus, A., Als korrels tussen kaf. Preken over tekstenuit Marcus- en hetlucasevangelie, Amsterdam 2002 (Ambo)
- Augustinus, A., Als lopend vuur. Preken voor het liturgisch jaar 2, Amsterdam 2001 (Ambo)
- Augustinus, A., Bekenntnisse, Wiesbaden 1958 (VMA-Verlag)
- Augustinus, A., Belijdenissen in 13 boeken, A'dam 1924 (S.L. van Looy)
- Augustinus, A., Enchiridion. Handleiding voor Laurentius over de deugden van geloof, hoop en liefde, Roermond z.j., (J.Romen en Zonen)
- Avila, von Th., Die innere Burg Zurich 1979 (Diogenes Verlag)
- Avila, von Th., Mystieke Werken 3 Bd. Gent 1980 (uitg. Carmelitana)
- Avila, von Th., Verborgen rijk, een bloemlezing uit de mystieke werken van de heilige Theresia van Avila, Hilversum - 1961 (Paul Brand)
- Babylonische Talmud, der, Ausgewählt, übersetzt und erklärt von R. Mayer, München 1963 (Goldmann Verlag)
- Banzhaf, H., Haebler, A., Het Astrologische ABC. Een schematische en trefzekere uitleg van astrologische basisbegrippen, A'dam 1995 (Uitg. Schors)
- Bartlett, T.R. (Hrsg), Die Welt des Mittelalters. Kunst, Religion, Geseelschaft, Stuttgart 2001 (Belser Verlag)
- Beltz, W., Gott und die Götter. Biblische Mythologie, Berlin 1990 (Aufbau Verlag)
- Berk, van den T., Mystagogie. Inwijding in het symbolisch bewustzijn, Zoetermeer 2001 (Meinema)
- Betrò, M.C., Hiërogliefen. De beeldtaal van het oude Egypte, Baarn 1999 (Tirion)
- Bibel von A bis Z. Wortkonkordanz zum rividierten Luthertext, Stuttgart 1981 (Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart)
- Bin Gorion, M.J., Sagen der Juden zur Bibel, Frankfurt am Main 1980 (Insel)
- Bin Gorion, M.J., Born Judas. Altjüdische Legenden und Volkserzählungen, Frankfurt am Main 1981 (Insel)
- Bingen, von H., Scivias - Wisse die Wege, Freiburg, Basel, Wien 1992 (Herder)
- Bingen, von H., Gott sehen, München Zürich 1992 (Piper)
- Bingen, von H., Mit den Herzen sehen. Mystische Erfahrungen und visionäre Gedanken, Bern München Wien (Scherz Verlag)

- Bi-Yän-Lu. Meister Yüan-wu's Niederschrift von der Smaragdenen Felswand verfasst auf dem Djia-schan bei Li in Hunan zwischen 1111 und 1115 im Druck erschienen in Sïtschuan um 1300 3 Bd. München Wien 1999 (Carl Hanser Verlag)
- Bloch, Ch., Chassidische Geschichten, München 1990 (Diederichs)
- Bloch, Ch., Kabbalistische Sagen, Leipzig 1925 (Asia major)
- Bonaventura, De triplici via (Über den dreifachen Weg) Freiburg im Breisgau 1993 (Herder)
- Bonaventura, Itinerarium. De weg die de geest naar God voert. Latijnse tekst, vertaald en toegelicht door J.C. van Winden ofm Assen 1996 (Van Gorcum)
- Bouhuijs, N., Deurloo, K., Dichter bij Genesis, Baarn (Ten Have)
- Bouhuijs, N., Deurloo, K., Gegroeide geschriften. Dichter bij het ontstaan van de bijbelboeken, Baarn (Ten Have)
- Bouhuijs, N., Deurloo, K., Taalwegen en dwaalwegen. Bijbelse trefwoorden, Baarn (Ten Have)
- Bratcher, R.G., Old Testament quotations in the New Testament, London New York Stuttgart 1987 (United Bible Societies)
- Breejen, den K.A., Gods verborgenheid. Enkele opmerkignen bij het lezen van de Heilige Schrift, Gorinchem 1990 (Narratio)
- Breukelmans, F., Biblische Theologie II Teil. Debharim. Der biblische Wirklichkeits begriff des Seins in der Tat, Kampen 1998 (Kok)
- Breukelmans, F., Bijbelse theologie I,2. De theologie van het boek Genesis. Het eerstelingschap..., Kampen 1992 (Kok)
- Breukelmans, F., Bijbelse theologie III,1 De theologie van de evangelist Mattheüs. De ouverture van het evangelie, Kampen 1984 (Kok)
- Breukelmans, F., Bijbelse theologie III,2 De theologie van de evangelist Matteüs, afl. 2 Het evangelie naar Matteüs als "Die Heilsbotschaft vom Königtum", Kampen 1996 (Kok)
- Bromily, G.W., Theological Dictionary of the New Testament Edited by Gerard Kittel a.o.. Abridged in one volume, Grand Rapids Devon 1986 (W.B. Eerdmans Publishing Company- Paternoster Press)
- Brosse, J., Het Europa van de spiritualiteit, Kampen 1994 (Kok)
- Buber, M., Baal-schem-tow, Unterweisung im, Umgang mit Gott, Heidelberg 1981 (Schneider)
- Buber, M., Das dialogische Pinzip. Ich und Du. Zwiesprache. Die Frage an den Einzelnen Elemente des Zwischenmenschlichen. Zur geschichte des dialogischen Prinzips, Heidelberg 1984 (Lambert Schneider)
- Buber, M., Die Erzählungen der Chassidim, Zurich 1990 (Manesse)
- Buber, M., Die Legende des Baalschem, Zurich 1988 (Manesse)
- Buber, M., Rosenzweig, F., Die Schrift, Heidelberg 1987 (Schneider)
- Buhr, M. (Hrsg), Weisheiten. Zeugnisse philosophischer Weisheit aus zweieinhalb Jahrtausenden, Leipzig 1990 (Bibliogr. Institu)
- Canfield, van B., Over de navolging van Jezus in de mystieke beleving, 1980 (Abdij Bethlehem)
- Cavendish, R., Elseviers encyclopedie van het occultisme en de parapsychologie, A'dam Brussel 1975 (Elsevier)
- Cirlot, J.E., Dictionary of Symbols, London 1995, (Routledge)
- Clairvaux, von B., "Weil mein Herz bewegt war", Freiburg im Breisgau 1990 (Herder)
- Concordantie op de Bijbel in de Nieuwe Vertaling, Kampen 1992 (Kok)
- Cooper, D.A., God is een werkwoord. Een mystieke visie op de kabbalá, Deventer 1998 (Uitgeverij Ankh-Hermes)
- Corpus Hermeticum, ingeleid, vertaald en toegelicht door R. van den Broek en G. Quispel, Amsterdam 2003 (In de Pelikaan)
- Cronenburg, van P., Schwarze Madonnen. Das Mysterium einer Kultfigur, München 1999 (Hugendubel)
- Daniélou, J., Sacramentum Futuri. Studie over de wortels van de bijbelse typologie, Baarn 1993 (Gooi en Sticht)
- Das Rätsel der Kelten vom Glauberg, Stuttgart 2002 (Theiss)
- De vele gezichten van God. Een beschrijving van de vele beelden van het goddelijke en het zoeken naar criteria voor een menselijk spreken over God, in Concilium, 1995 nr. 2
- Deurloo, K., De mens als raadsel en geheim. Verhalende antropologie in Genesis 2-4, Baarn (Ten Have)
- Deurloo, K., Genesis, Kampen 1998 (Kok)
- Deurloo, K., Zuurmond, R., De dagen van Noach. De verhalen rond de vloed in Schrift en oudste traditie, Baarn (Ten Have)
- Die dunkle Nacht der Sinne. Leiderfahrung und christliche Mystik, Düsseldorf 1989 (Patmos)
- Du hast mich heimgesucht bei Nacht. Abschiedsbriefe und Aufzeichnungen des Widerstabdes 1933 bis 1945 (Gollwitzer, H. (e.a.) (Hrsg.) München Hamburg 1966 (Siebenstern Taschenbuch Verlag)
- Dupré, L., De symboliek van het heilige, Kampen 1972 (Uitg. Kok)
- Dupré, L., de symboliek van het heilige, uitg. Kok Agora, Kampen 1991
- Een schitterend ongeluk. Wim Kayzer ontmoet O. Sacks, St. Jay Gould, St. Toulmin, D. C. Bennet, R. Sheldrake en F. Dyson, A'dam Antwerpen 1993 (Contact)
- Efrem de Syriër, Uitleg van het boek Genesis. Ingeleid, vertaald en toegelicht door A. Janson en L van Rompay, Kampen 1993 (Kok)
- Egelie, C.C.M., Gietijzeren wegkruisen in Limburg, Nijmegen 1983 (De Walburg Pers)

- Eliade, M., Geschichte der religiösen Ideen, Freiburg im Breisgau 2002 4 Bd. (Herder)
- Erhebe dich meine Seele. Mystische Texte des Mittelalters, Stuttgart 1988 (Reclam)
- Finlay, V., Kleur. Een reis door de geschiedenis, Amsterdam 2003 (Anthos)
- Flusser, D., Die Letzten Tage Jesu in Jerusalem, Stuttgart 1982 (Calwerverlag)
- Flusser, D., Het christendom/een joodse religie, Baarn (Ten Have)
- Flusser, D., Ontdekkingen in het Nieuwe Testament. Woorden van Jezus en hun overlevering, Baarn (Ten Have)
- Flusser, D., Tussen oorsprong en schisma. Artikelen over Jezus, het Joden dom en het vroege christendom, Hilversum 1984 (Uitg. Folkertsma)
- Folkertsma Stichting voor Talmudica, Adam waar ben je? Hilversum 1983 (Folkertsma)
- Friedman, R.E., De verdwijning van God. Een goddelijk mysterie, Baarn 1996 (Ten Have)
- Fuller, J.F.C., De verborgen wijsheid van de kabbala, Den Haag (Arkana)
- Geiss, I., Geschichte griffbereit. 4 Begriffe. Die sachsystematische Dimension der Weltgeschichte, Reinbek bei Hamburg 1983 (Rowohlt)
- Geschichten der Bibel, Frankfurt am Main 1992 (Insel)
- Geschichten der Bibel, Frankfurt am Main 1992 (Insel)
- Ginzel, G.B., (Hrsg.), Die Bergpredigt: jüdisches und christliches Dokument. Eine Synopse, Heidelberg 1985 (Verlag Lambert Schneider)
- Godwin, M.C., Engelen. Een bedreigde soort, Rijswijk 1992 (Elmar)
- Goldstein, D., Jewish Folklore and Legend, London 1980 (Hamlyn)
- Goosen, L., Abraham tot Zacharia. Thema's uit het Oude Testament in religie, beeldende kunst. Literatuur, muziek en theater, Nijmegen 1999 (Sun)
- Green, M., The Gods of the Celts, Phoenix Mill Stroud Gloucestershire 1997 (Sutton Publishing)
- Guardini, R., Kultbild und Andachtsbild: Brief an einen Kunsthistoriker, Würzburg 1952
- Guyonvarc'h, Ch. J., Françoise Le Roux, Les Druides, Rennes 1986 (Editions Ouest-France)
- Guyonvarc'h, Ch.J., Françoise Le Roux, Les fêtes celtiques, Rennes 1995 (Editions Ouest-France)
- Haas, de G., Publieke religie. Voorchristelijke patronen in ons religieus gedrag, Baarn 1994 (Ten Have)
- Hacohen Kook, A.I., Die Lichter der Tora, Berlin 1995 (Akademie Verlag)
- Hadewijch: De visioenen van Hadewijch (vertaling en kommentaar P. Mommaers), Nijmegen 1979 (Gottmer)
- Haffner, A. (Hrsg), Heiligtümer und Opferkulte der Kelten, Hamburg 1995 (Nikol)
- Halevi, J., Selected Poems of Jehudah Halevi (Brody, H., Ed), Philadelphia 1974 (The Jewish Publ.Soc. of Amer.)
- Halevi, J., The Kuzari. An Argument for the Faith of Israel, New York 1964 (1988) (Uitg. Schocken Books)
- Halevi, J., Zionslieder. Mit der Verdeutschung und Anmerkungen van Franz Rosenzweig, Berlin 1993 (Schocken Verlag)
- Haywood, J., De Kelten. De geschiedenis van een Europees volk, Amsterdam 2005 (Pearson Longman)
- Haywood, J., Historische atlas van de Keltische beschaving, Baarn 2001 (Tirion)
- Het Egyptische dodenboek, Deventer 1974 (Ankh-Hermes)
- Huang Po, In eenheid zijn.Scholing in Zen-bewustzijn, Heemstede 1996 (Altamira)
- Ibn Gabirol, S., Selected religious poems of Solomon Ibn Gabirol (Davidson, I. Ed.) Philadelphia 1974 (The Jewish Publ.Soc. of Amer.)
- Idel, M., Abraham Abulafia und die mystische Erfahrung, Frankfurt am Main 1994, (Jüdischer Verlag)
- Iersel van B., e.a. (Red), Onuitwisbaar aangedaan. Over beeldende kunst en religie: essays, columns en interviews, met bijdragen van Wim Beeren e.a. Leende, Damon, 2000 (Katholiek Studiecentrum Nijmegen)
- Ions, V., Mythologie van de wereld. A'dam 1976 (Elsevier)
- Italie, E., Bijbels Hebreeuws Nederlands Woordenboek, Ede 1994 (De Haan)
- Jäger, W., De mystieke weg: traditie en ervaring, Nijmegen 1984 (Gottmer)
- Jong, de M.G.J., Kerstfeest in de middeleeuwen. Geschilderd en geschreven, Leuven 2001 (Davidsfonds)
- Jung, L. (Hrsg), C.G. Jung, Taschenbuchausgabe in 11 Bänden, München 1997 (Deutscher Taschenbuch Verlag)
- Jungclaussen, E., Stappen in de innerlijke wereld, Den Bosch 1993 (KBS)
- Kanagaraj, J.J., "Mysticism' in the Gospel of John. An Inquiry into his Background, Journal of the Study of the New Testament supplement Series 158, Sheffield 1998 (Sheffield Academic Press)
- Kindlers Malerei Lexikon im dtv, 15 Bd., München 1982 (dtv)
- Kirschbaum sj, E. (Hrsg), Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 bd. Rom Freiburg Basel Wien 1994 (Herder)
- Kolitz, Z., Josl Rakover wendt zich tot God, Baarn 1998 (Ten Have)
- Konstam, A., Atlas der Kelten, Wien 2003 (tosa)
- Korteweg, H., Zonder einde - van licht tot vorm, van vorm tot licht, Utrecht 1995 (uitg. Servire)
- Kruis, van het J., De donkere nacht van de ziel. De levende vlam van de liefde, Den Haag 1996 (Mirananda)
- Kruis, van het J., Mystieke werken. Uit het spaans vertaald volgens de laatste kritische uitgaven En van inleidingen voorzien door dr. Jan Peters o.c.d. En J.A.Jacobs Gent 1975 (Carmelitana)
- Kruis, van het J., Crisogono de Jesus, geboren uit Gods adem, Gent (Carmelitana)

- Kruis, van het J., God tegemoet. Een bloemlezing uit de mystieke werken van Sint-Jan van het Kruis, Hilversum - 1961 (Paul Brand)
- Kuin, Y. (Red.), Levenservaringen en zinvragen, Baarn 1995 (Ambo)
- L'Art Gaulois, 1964 (Zodiaque – la nuit des temps)
- Lao-Tse, Jenseits des Nennbaren. Sinnsprüche und Zeichnungen nach dem Tao Te King von L. v. Keyserlink, Freiburg im Breisgau 1979 (Herder)
- Larcher, G. (Hg), Symbol, Mythos, Sprache. Ein Forschungsgespräch, Anweiler 1988
- Larcher, G., Sinnpräzenz im Symbol. Aspektye leibhafter, ästhetischer, sakramentaler Vergegenwärtigung, in: J. Herten, I. Krebs, J. Pretscher (Hg.), Vergegenwärtigung: Sakramentale Dimensionen des Lebens, Würzburg 197, 49-64
- Larcher, G., Vom Hörer des Wortes als « homo aestheticus ». Thesen zu einem vernachlässigten Thema heutiger Fundamentaltheologie, in G. Larcher, K. Müller, T. Pröpper (Hg.), Hoffnung die Gründe nennt. Zu Hansjürgen Verweyens Projekt einer erstphilosophischen Glaubensverantwortung, Regensburg 1996, 99-111
- Lau, TH., Chinese astrologie. Een handboek, Utrecht, Antwerpen 1997 (Kosmos Z&K Uitg)
- Lau-Tze, Tau the Tsing, Deventer 1973 (Ankh-Hermes)
- le Scouëzec, G., Le guide de la Bretagne, Kerangwenn 1997 (Coop Breizh)
- Lenhardt, P. von der Osten-Sacken, P., Rabbi Akiva. Texte und Interpretationen zum rabbinischen Judentum und Neuen Testament, Berlin 1987 (Selbstverlag Institut Kirche und Judentum)
- Logghe, K., Tussen hamer en staf. Voorkristelijke symboliek in de Nederlanden en elders in Europa, Gent, Hilversum 1992 (Brepols, Gooi & Sticht)
- Longchenpa, Het juwelen schip. Een gids tot het besef van pure en totale aanwezigheid, het universeel scheppende principe, 2004 (Hans Korteweg)
- Loyola, van I., Geistliche Übungen, Freiburg, Basel, Wien 1991 (Herder)
- Mackillop, J., Dictionary of Celtic Mythology, Oxford University Press 1998
- Magonet, J., Hoe een rabbijn de bijbel leest, Baarn (Ten Have)
- Malka, V., Wijsheid in woorden. Joodse spreuken, Baarn1995 (Ten Have)
- Marion, J.L., Dieu sans l'être, Paris 1982
- Marion, J.l., L'Idole et la Distance, Paris 1977
- Marion, J.L., La croisée du visble, Paris 1991
- Martini, C.M., Het leven van Mozes, Nijmegen 1984, (Gottmer)
- Matthews, C. en J., das grosse Handbuch der keltischen Weisheit, München 1999
- Mc Dannell, C., Lang, B., De hemel, een aardse geschiedenis, Haarlem 1991 (Gottmer)
- Meister Eckehart, Das Buch der göttlichen Tröstung, Frankfurt am Main 1987 (Insel)
- Meister Eckehart, Deutsche Predigten und Traktate, München 1979 (Diogenes)
- Meister Eckehart, Vom Wunder der Seele. Eine Auswahl aus den Traktaten und Predigten, Stuttgart 1979 (Reclam)
- Meister Eckhart, Over God wil ik zwijgen II. Preken, Groningen 2001 (Historische uitgeverij)
- Meister Eckhart, Over God wil ik zwijgen. De traktaten, Groningen 1999 (Historische uitgeverij)
- Mennekes, F., Künstlerisches Sehen und Spiritualität, Zürich Düsseldorf 1995
- Merton, T., De weg van Tsjwang-Tze, Bilthoven 1972 (Ambo)
- Miers, H.E Lexikon des Geheimwissens, Freiburg i. Br. 1980 (Wilhelm Goldmann Verlag)
- Moreau, M., La tradition celtique dans l'art Roman, Paris 1995 (Le Courier du livre)
- Muler, E., Der Sohar. Das heilige Buch der Kabbala, z.j., z.p.
- Musaph-Andriesse, R., Ester. Het oude verhaal opnieuw vertaald en ingeleid, Baarn (Ten Have)
- Musaph-Andriesse, R., Wat na de Tora kwam. Rabbijnse literatuur van Tora tot Kabbala, Baarn (Ten Have)
- Mystiek Proza. Ingeleid en van aantekeningen voorzien door A. J. Schneiders. Den Haag z.j. (Uitg. Servire)
- Neher, A., Het wezen van de profetie, Baarn 1993 (Uitg. Gooi en Sticht)
- Neher, A., De ballingschap van het woord. Van de stilte in de Bijbel tot de stilte van Auschwitz, Baarn 1992 (Uitg. Gooi en Sticht)
- Newman, J.H., Meditations and Devotions, London 1932 (Longmans, Green and Co)
- Nissen, P., Swinkels K., (Red), Monumenten van vroomheid. Kruisen, Kapellen en vrijstaande heiligenbeelden in Limburg, Zutphen 2004 (Walburg Pers)
- Onderwijzer, A.S., Nederlandse vertaling van den Pentateuch benevens eene Nederlandse verklarende vertaling van Rashie's Pentateuch-commentaar, Amsterdam 1895 - 1992 (Uitg. Ned. Isrel. Kerkggenootschap)
- Oursel, R., itinéraires romans en bourgogne, 1988 (Zodiaque)
- Owusu, H., Symbolen van Afrika, Hoevelaken 2002 (Uitgeverij Verba)
- Owusu, H., Egyptische symbolen, Hoevelaken 1999 (Uitgeverij Verba)
- Péguy, Ch., Im schweigen des Lichtes, Freiburg im Breisgau 1982 (Herder)
- Peursen, van C.A., De Naam die geschiedenis maakt. Het geheim van de bijbelse godsnamen, Kampen 1992 (Kok)
- Peursen, van C.A., De verborgen Aanwezige. Godservaringen in bijbelse verhalen, kampen 1993 (Kok)
- *Poncé, Ch., Iah.Achtergrond en essentie, Deventer 1976 (Uitgeverij Ankh-Hermes)*

- Quispel, Q., Het geheime boek der openbaring. Het laatste boek van de bijbel, Amerongen 1979 (Gaade)
- Rahner, K., Zur Theologie der Reliösen Bedeutung des Bildes, in Schriften zur Theologie bd. XVI, 348-363
- Raman, D., De hermetische Tarot. De 22 treden van het menselijk bewustzijn, Deventer 1976 (Uitg. Ankh-Hermes)
- Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Martin Buber, München 1981 (Insel Verlag)
- Reisel, M., Genesis. Transcriptie, verklaring, vertaling, Den Haag 1972 (Kruseman)
- Rinpoche, P., Het hartjuweel van de Verlichte Meesters. De beoefening van inzicht, meditatie en handelen. Een verhandeling deugdzaamheid in het begin, midden en eind, Nieweerker a/d Ijssel 1999 (Asoka)
- Rombold, G., Der Streit um das Bild.Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion, Stuttgart 1988
- Roob, A. Het Hermetische Museum. Alchemie en Mystiek, Keulen 1997 (Taschen/Librero)
- Roob, A., Het hermetische museum Alchemie en Mystiek, Keulen 1997 (Taschen Verlag)
- Rottzoll, D.U., Rabbinischer Kommentar zum Buch Genesis. Darstellung der Rezeption des Buches Genesis in Mischna und Talmud unter angabe targumischer und midraschischer Paralleltexte, Berlin New York 1994 (Walter de Gruyter)
- Ruhbach, G., Sudbrack, J., (Hrsg), Christliche Mystische Texte aus zwei Jahrtausenden, München 1989 (Beck)
- Ruusbroec, Werken 104, Mechelen-A'dam 1932 (Het Kompas/de Spiegel)
- Ruusbroeck, De wonderbare. Bloemlezing samenstelling Beuken, W., Den Haag 1981 (Nijhoff)
- Sandt, van de H., Tongeren, van L., (Red), Naar mijn daden wordt Ik genoemd. Over de betekenis en het gebruik van de Godsnaam, Boxtel 1989 (KBS)
- Schalkwijk, van H., Kruisen. Een studie over he gebruik van kruistekens in de ontwikkeling van het godsdienstig en maatschappelijk leven, Hilversum 1989 (Gooi & Sticht)
- Schlott, U., Vorchristliche und christliche Beziehungen bei Kelten, Germanen und Slawen. Zur Entwicklung einer exakteren Methodik für Religionsgeschichtliche Untersuchungen, Hamburg 1997 (Verlag Dr. Kovac)
- Schmidt, M., m ein Apfel Eva? Die Bildsprache von Baum, Frucht und Blume, Regensburg 2000 (Schnell und Steiner)
- Schmidt, P., In de handen van mensen. 2000 jaar Christus in kunst en cultuur. Leuven 2000 (Davidsfonds)
- Schmied, W. Über Spiritualität. Religion und bildende Künste an der Wende zum 21. Jahrhundert, in Wieland Schmied: Wohin geht die Reise der Kunst? Radius, Stuttgart 2003, 97-120, hier 108-115 geciteerd in Relecture: Wieland Schmied, Über Spiritualität, in: Ikonografie und Autonomie - Kunst und Kirche, Darmstadt 2005, nr. 4
- Schmoldt, H., Kleines Lexikon der biblischen Eigennamen, Stuttgart 1990 (Reclam Verlag)
- Scholem, G., Judaica 3.Studien zur jüdischen Mystik, Frankfurt am Main 1987 (Suhrkamp)
- Scholem, G., Jüdische Mystiek in ihren Hauptströmungen, Zürich 1957 (Rhein-Verlag)
- Scholem, G., Über einge Grundbegriffe des Judentums, Frankfurt am Main 1970 (Suhrkamp)
- Scholem, G., Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Zürich 1960 (Rhein-Verlag)
- Schuyf, J., Heidens Nederland. Zichtbare overblijfselen van een niet-christelijk verleden, Utrecht 1997 (Uitgeverij Matrijs)
- Seidl, A., Das Weisheitsbuch des Zen. Koans aus dem Bi-Yän-Lu von Achim Seidl, München 1988 (Carl Hanser Verlag)
- Selawry, A., Filokalia het innerlijk gebed, Deventer (Ankh-Hermes)
- Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes (ed. Rahlfs, A.,) Stuttgart 1979 (Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart)
- Seuse, H., Het boek van de waarheid. Johannes Tauler, preken, Groningen 2004 (Historische uitgeverij)
- Sexson, L., De schoenen van de vlo. Wantrouwen tegen het beeld, in Gewoon heilig. De sacraliteit van het alledaagse. Uitg. Meinema Zoetermeer 1997, p. 83-100
- Siena von C., Gottes Vorsehung Munchen Zurich 1989 (Piper)
- Slavenburg, J., De Hermetische Schakel, Deventer 2003 (uitgeverij Ank-Hermes)
- Smith, R., Nieuw Handboek voor de kunstenaar. Complete gids voor gereedschap, materiaal en techniek, Houten 1997 (Gaade)
- Snijders, L., Het verhaal van de getallen in de bijbel, Baarn (Ten Have)
- Sölle, D., Mystiek en verzet. 'Gij stil geschreeuw', Baarn 1998 (Ten Have)
- St. Thierry, van W., God schouwen, 1977 (Abdij Bethlehem)
- St. Thierry, van W., Hooglied 1984 (Abdij Bethlehem)
- Steiner, G., Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München/Wien 1990
- Stern, D.H., Kommentar zum Jüdischen Neuen Testament, Neuhausen Stuttgart 1996 Bd1-3, (Hänssler-Verlag)
- Stock, A., Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur Theologischen Kunsttheorie, St. Ottilien 1990
- Stock, A., Zwischen Tempel und Museum: Theologische Kunstkritik; Positionen der Moderne, Paderborn 1991
- Strach, H.L., Billerbeck, P., Kommentar zum neuen Testament aus Talmud und Midrasch 6 Bd., München 1978 (C.H. Beck)
- Sutherland, J.G., Bijbelse symbolen. Verklaring van in het Oude Testament, de Evangeliën en de Openbaring van Johannes voorkomende symbolen, Zeist 1982 (Zevenster)

- Symbolen van A tot Z, Utrecht 2000 (Het Spectrum)
- Tanquerey, A., Précis de Theologie Ascetique et Mostique, Paris 1951, (Desclée &Co.)
- Taylor, Ch., Wat betekent religie vandaag?, Kapellen 2003, (Pelckmans / Klement)
- The Bible in 20th Century Art, London 1987 (Pagoda)
- The Tao-Teh-King. Sayings of Lao Tzu, Wheaton Madras London 1975 (The Theosophical Publishing House)
- The Zohar, London 1984 5bd.
- Thiele, J., (Red), De minne is al. 19 Portretten van vrouwelijke mystieken uit de middeleeuwen, Den Haag 1990 (Meinema)
- Tijn, van M., Maak gebeden van mijn verhalen. Verhalen van rabbi Nachman van Bratzlaw, Den Haag 1989, (Boekencentrum)
- Tijn, van M., Midrasjiem over goed en kwaad I. De mens, waar goed en kwaad tezamen komen, Kampen 1991 (Uitg. Kok)
- Tijn, van M., Rabbi Jezus en zijn rabbijnse colleg'as. Over bekende beelden en motie ven, Den Haag 1995 (uitg. Narratio)
- Tijn, van M., Rabbi Jezus en zijn rabbijnse colleg'as. Over de omkeer en de komende wereld, Den Haag 1997 (uitg. Narratio)
- Tijn, van M., Rabbi Jezus en zijn rabbijnse colleg'as. Tussen Farizeeen en Chassidiem, Den Haag 1996 (uitg. Narratio)
- Tillet, L.M., itinéraires romans en bretagne et calvaires bretons, 1987 (Zodiaque)
- Tillich, P., Die verlorene Dimension. Not und Hoffnung unserer Zeit.Furche Verlag, Hamburg 1962
- Tillmans, F., e.a., Taal van verlangen. Overwegingen bij de mystiek van Juan de la Cruz, Haarlem 1992 (Gottmer)
- Tomson, P.J., 'Als dit uit de hemel is...' Jezus en de schrijvers van het Nieuwe Testament in hun verhouding tot het Jodendom, Hilversum 1997 (uitg. B. Folkertsma stichting)
- Toorn, van den K., Becking, B., Horst, van der P.W., (Ed.), Dictionary of Dieties and Demons in the Bible, Leiden New York Köln 1995 (E.J. Brill)
- Tora met hart en ziel. Artikelen aangeboden aan Yehuda Aschkenasy bij zijn 65e verjaardag Baarn 1989 (uitg. Gooi en Sticht)
- Trigt, van F., De verhalen over de aartsvaders. Genesis 11,27-50,26, Tielt Den Haag 1961 (Uitg. Lannoo)
- Trigt, van F., Wij lezen in de schrift Utrecht 1962 (Het Spectrum)
- Trommius, A., Nederlandse concordantie van de Bijbel, Voorhoeve Kampen 1992 (Uitg. Kok)
- Urbina, F., Die Dunkle Nacht- Weg in die Freiheit. Johannes vom Kreuz und sein Denken Salzburg 1986 (O. Müller Verlag)
- Vander kerken, L., Menselijke liefde en vriendschap, Kapellen 1981 (De Ned. Boekhandel)
- Vekeman, H., Eerherstel voor een mystieke amazone. Het Twee-vormich Tractaetken - Middelnederlandse tekst met hertaling en commentaar, Kampen 1996 (Kok)
- Vranckx, J., De zinzoekers, Leuven 1993 (Davidsfonds)
- Vries, de S. , Joodse Riten en Symbolen, Amsterdam 19887 (Uitg. De Arbeiderspers)
- Waaijman, K., De profeet Elia, Nijgemegen 1985 (Gottmer)
- Waaijman, K., Tegendraads lezen. De Schrift vanuit een Joods perspectief, Kampen 2004 (Kok)
- Wal, de J., Kunst zonder kerk. Nederlandse beeldende kunst en religie 1945-1990 Amsterdam University press Amsterdam 2002 isbn 90 5356 490 X KDC c 23315
- Weil, S., Cahiers. Aufzeichnungen 4 Bd., München Wien (Carl hanser verlag)
- Weil, S., Zwaartekracht en genade, Tielt 1954 (Lannoo)
- Wen-Tzu. Verdere lessen van Lao-tzu, Utrecht Antwerpen 1993 (Kosmos)
- West, J.A., De tempel van de mens. Een totaal nieuwe visie op het Oude Egypte, Den Haag 1978 (Bres)
- Wickler, W., Seibt, U., Kalenderworm en kralenpost. Biologische verklaringen voor ongeschreven cultuurfenomenen, Amsterdam 2002 (De wetenschappelijke bibliotheek van Natuur en Techniek)
- Wiese, H.U., Karsamtagsexistenz. Auseinandersetzung mit dem Karstamstag in Liturgie und moderner Kunst, Schnell und Steiner, Regensburg 2002
- Wiesel, E., Bijbels eerbetoon. Portretten en legenden, Hilversum 1976 (uitg. Gooi en Sticht)
- Wiesel, E., De wanhoop verdreven. Eerbetoon aan negen chassidische meesters, Hilversum 1986 (Gooi en Sticht)
- Wiesel, E., Hoop, wanhoop en herinnering, Hilversum 1987 (Gooi en Sticht)
- Wiesel, E., Tekenen van uittocht. Essays, verhalen, dialogen, Hilversum 1988 (Gooi en Sticht)
- Wiesel, E., Woorden zonder wederwoord. Teskten, verhalen en dialogen, Hilversum 1986 (Gooi en Sticht)
- Wijchers, J., kat, S., Bijbels namenboek, Zoetermeer 1994 (Uitgeverij Boekencentrum)
- Wilhelm, K., Jüdischer Glaube. Eine Auswahl aus zwie Jahrtausenden, Birsfelden-Basel z.j. (Schibli-Doppler)
- Wit, de H.F., De verborgen bloei. Over psychologische achtergronden van spiritualiteit, Kampen 1998 (Kok Agora)
- Wit, de H.F., De lotus en de roos. Boeddhisme in dialoog met psychologie, godsdienst en ethiek, Kampen 1998 (Kok Agora)
- Zink, J., DiaBücherein Christlicher Kunst. Betrachtung und Deutung, Bd 24 K. Röhring, Visionen, 1988 (Verlag am Eschbach)

- Achterhuis, H., Werelden van tijd, maand van de filosofie 2003
- Anckaert, L., Een kritiek van het oneindige Rosenzweig en Levinas, Leuven 1999 (Peeters)
- Angel Silesius, Sämtliche poetische Werke. In drie Bänden, München Wien 2002 (Fourierverlag)
- Aristoteles, de ziel. Vertaling, inleiding, aantekeningen Ben Schomakers, Leende 2000 (Damon)
- Aristoteles, Rhetorik. Übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen, und einem Nachtwordt von Franz G. Sieveke, München 1980 (Wilhem Fink Verlag)
- Barth, R., Elemente der Semiologie, Frankfurt am Main 1983 (Suhrkamp)
- Barth, R., Kritik und Wahrheit, Frankfurt am Main 1967 (Suhrkamp)
- Barth, R., Leçon/Lektion, Frankfurt am Main 1980 (Suhrkamp)
- Barth, R., Literatur oder Geschichte, Frankfurt am Main 1969 (Suhrkamp)
- Barth, R., Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1964 (Suhrkamp)
- Barthes, R., door Roland Barthes, Nijmegen 1991 (Sun)
- Barthes, R., Das Reich der Zeichen, Frankfurt am Main 1981 (Suhrkamp)
- Baumeister, T., Filosofie en de kunsten. Van Plato tot Beuys, 2001 (Damon)
- Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit, Drie Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1981 (Suhrkamp Verlag)
- Benjamin, W., Das Passagen-Werk, 2 Bd., Frankfurt am Main 1983 (Suhrkamp)
- Bergson, H., Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Frankfurt am Main, Berlih, Wien 1982 (Ullstein)
- Bloch, E., Atheismus im Christentum. Zur Religion des Exodus und des Reichs, Frankfurt am Main 1985 (Suhrkamp Verlag)
- Bloch, E., Christian Thomasius, ein deutscher Gelehrter ohne Misere, Frankfurt am Main 1968 (Suhrkamp Verlag)
- Bloch, E., Das Prinzip Hoffnung, 3 Bd. Frankfurt am Main 1973 (Suhrkamp Verlag)
- Bloch, E., Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis, Frankfurt am Main 1975 (Surkamp Verlag)
- Bloch, E., Geist der Utopie, Frankfurt am Main 1980 (Suhrkamp Verlag)
- Bloch, E., Spuren, Frankfurt am Main 1983 (Suhrkamp Verlag)
- Bloch, E., Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel, Frankfurt am Main 1981 (Suhrkamp Verlag)
- Bloch, K., Reif, A. (Hrsg), “Denken heisst Überschreiten”. In memoriam Ernst Bloch (1885-1977) Frankfurt am Main 1982 (Ullstein)
- Boer, de Th., De God van de filosofen en de God van Pascal. Op het grensgebeid van filosofie en theologie, ‘s-Gravenhage 1989, (Meinema)
- Boer, de Th., Tussen filosofie en profetie. De wijsbegeerte van Emmanuel Levinas, Baarn 1976 (Ambo)
- Châtelet, F. (Hrsg), Geschichte der Philosophie, 8 Bd., Frankfurt am Main Berlin Wien 1975 (Ullstein)
- Cusanus. De leek over de geest. Vertaling, inleiding, nawoord en noten Inigo Bocken, Budel 2001 (Damon)
- Derrida, J., Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main 1985 (Suhrkamp)
- Derrida, J., Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls, Frankfurt am Main 1979 (Suhrkamp)
- Eco, U., Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1977 (Suhrkamp Verlag)
- Eco, U., Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt am Main 1977 (Suhrkamp)
- Eilas, W., Tekens aan de wand. Hedendaagse stromingen in de kunsttheorie, Antwerpen Baarn 1993, (Hadewijch)
- Ficino, M., De wereld als kunstwerk. Inleiding tot de Platonische theologie. Vijf sleutels tot de Platonische wijsheid, Kampen 2005 (Ten Have)
- Foucault, M., Die Heterotopien. Der utopischen Körper. Zwei Radiovorträge,Frankfurt am Main 2005 (Suhrkamp Verlag)
- Foucault, M., Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main 1974 (Suhrkamp)
- Fulda, H.F., Henrich, D. (Hrsg.), Materalien zu Hegels “Phänomenologie des Geistes”, Frankfrut am Mina 1979 (Suhrkamp)
- Grassi, E., Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte abendländischen Denken, Königstein 1979 (Syndicat/EVA)
- Guardini, R., Form und Sinn der Landschaft in den Dichtungen Hölderlins, Tübingen, Stuttgart 1946
- Guardini, R., Über das Wesen des Kunstwerks. Tübingen 1948
- Heering, H.J. e.a. (Red.), Vier Joodse denkers in de twintigste eeuws. Rosenzweig - Benjamin - Levinas - Fackenheim, Kampen 1987 (Kok Agora)
- Hegel, G.W.F., Grundlinien der Philospohie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse, Frankfurt am Main, Berlin Wien 1972 (Ullstein)
- Hegel, G.W.F., Pänomenologie des Geistes, Frankfurt am Main, Berlin Wien 1980 (Ullstein)
- Hegel, G.W.F.,Phaenomenologie des Geistes, Zelfverantwoording van de geest, (vertaling L.C.G. Hahn), 1980 (Futile)
- Hegel, G.W.F.,Vorlesungen über Platon (1825-1826) Unveröffentlichter Text, Frankfurt am Main, Berlin Wien 1979 (Ullstein)

- Heidegger, M., Der Ursprung des Kunstwerkes, uit Holzwege, Frankfurt am Main, 1977 (Vittorio Klostermann)
- Heidegger, M., Inleiding in de metafysica, Nijmegen 1997 (Sun)
- Heschel, A.J., De aarde is des Heren. De innerlijke wereld van de Jood in Oost-Europa, Baarn 1991 (Ten Have)
- Heschel, A.J., Der Mensch fragt nach Gott. Untersuchungen zum Gebet und zur Symbolik, Neukirchen-Vluyn 1989 (Neukirchener Verlag)
- Heschel, A.J., Die ungesichterte Freiheit. Essays zur mneschlichen Existenz, Neukirchen-Vluyn 1985 (Neukirchener Verlag)
- Heschel, A.J., God zoekt de mens. Een filosofie van het Jodendom, Houten 1987 (De Haan)
- Heschel, A.J., Onzekerheid in vrijheid, Houten 1989 (De Haan)
- Heyde, L., De maat van de mens. Over autonomie, transcendentie en sterfelijkheid, Amsterdam 2000 (Boom)
- Hoet, J. (Red), Kunst na de dood van God, Baarn 1997
- Holenstein, E., Von der Hintergehbarkeit der Sprache. Kognitive Unterlagen der Sprache, Frankfurt am Main 1980 (Suhrkamp)
- Jabès, E., In der doppelten Abhängigkeit vom Gesagten, in B. Labs-Ehlert (Hrsg), Das Künftige hat ein Morgen. Texte zur VII. Literaturbegegnung, Detmold 1998
- Jabès, E., Das kleine unverdachtige Buch der Subversion, Munchen 1985 (Carl Hanser Verlag)
- Jabès, E., Der vorbestimmte Weg, Berlin 1993 (Merve Verlag)
- Jabès, E., Die Schrift der Wuste. Gedanken Gespräche Gedichte Berlin 1989 (Merve Verlag)
- Jabès, E., Ein Fremder mit einem kleinen Buch unterm Arm Munchen 1993 (Carl Hanser Verlag)
- Jabès, E., Le livre des Questions, Paris 1963 (Gallimard)
- Jabès, E., The book of Margins, Chicago London 1993
- Jabès, E., Verlangen nach einem Beginn, Entsetzen vor einem einzigen Ende: französisch und deutsch, Stuttgart 1992 (Legueil)
- Jabès, E., Vom Buch zum Buch, München Wien 1989, (Carl Hanser Verlag)
- Jabès, Edmond: Das Gedächtnis und die Hand, Munster 1992 (Kleinheinrich)
- Jonas, H., Der Gottesbegriff nach Auschwitz. Eine jüdische Stimme, Frankfurt am Main 1987 (Suhrkamp)
- Klas, G., Buhr, M., (Hrsg.), Marxistisch Leninistisch Wörterbuch der Philosophie, 3 Bd., Reinbeck bei Hamburg 1983 (Rowohlt
- Krings H., ua. (Hrsg), Handbuch philosophischer Grundbegriffe, Studienausgabe 6 Bd., München 1973 (Kosel)
- Kues, van N., Philosophisch-theologische Werke, Lateinisch-Deutsch, 4bd. Hamburg 2002 (Felix Meiner Verlag)
- kwant, R.C., Fenomenologie van de taal, Utrecht Antwerpen 1963 (Spectrum)
- Lakoff, G., Johnson, M., Leven in metaforen, Nijmegen 1999 (Sun)
- Landmann, M., Anklage gegen die Vernunft, Stutgart 1976 (Ernst Klett Verlag)
- Lemaire, T., Filosofie van het landschap. Amsterdam 1970 2002
- Levinas, E., Anders dan zijn of het wezen voorbij, Baarn 1991 (Ambo)
- Levinas, E., De totaliteit en het Oneindige. Essay over de exterioriteit, Baarn 1987 (Ambo)
- Levinas, E., God en de filosofie, ‘s-Gravenhage 1990, (Meinema)
- Levinas, E., Humanisme van de andere mens, Kampen 1990 (Kok Agora)
- Levinas, E., Van het zijn naar het zijnde, Baarn 1988 (Ambo)
- Levinas, E., Vier Talmoed lessen, Hilversum 1990 (Gooi en Sticht)
- Levinas, E., Zwischen uns. Versuch über das Denken an den Anderen, Wien 1995
- Libbrecht, U., Inleiding Comparatieve filosofie II. Culturen in het licht van een comparatief model, Assen 1999 (Van Gorcum)
- Libbrecht, U., Inleiding Comparatieve filosofie. Opzet en ontwikkeling van een comparatief model, Assen 1995 (Van Gorcum)
- Lorzing, H., The Nature of Landscape. A Personal Quest, Rotterdam 2001
- Meijer, G., De ongekunstelde ruimte. Eros en medium – een esthetica, Budel 2004 (Damon)
- Morris, Ch.W., Pragmatische Semiotik und Handlungstheorie, Frankfurt am Main 1977 (Suhrkamp)
- Morris, Ch.W., Symbolik und Realität, Frankfurt am Main 1981 (Suhrkamp)
- Ortega y Gasset, Y., Über den Blickpunkt in der Kunst (1924) in, Gesammelte Werke, Augsburg 1996, Bd3, p. 307-325
- Ouaknin, M.A., De tien geboden, Amsterdam 2001 (Boom)
- Ouaknin, M.A., Mystères de la kabbale, Paris 2002 (Editions Assouline)
- Ouaknin, M.A., Mysteries of the Alphabet. The origins of writing, New York London Paris 1999 (Abbeville Press Publishers)
- Ouaknin, M.A., Rotnemer, D., Le Livre des prénoms bibliques et Hébraïques, Paris 1997 (Albin Michel)
- Ouaknin, M.A., Symbols of Judaism, Paris 1997 (Editions Assouline)
- Ouaknin, M.A., The Burnt Book. Reading the Talmud, New Jersey 1995 (Princeton University Press)
- Ouaknin, M.A., Mystères des chiffres, Paris 2004, (Editions Assouline)

- Panikkar, R., Waar wijsheid woont, Deventer 1997 (Ankh-Hermes)
- Peirce, Ch.S., Phänomen und Logik der Zeichen, Frankfurt am Main 1983 (Suhrkamp)
- R. Munk, R., Hoogewoud,. F.J. (Red.), Joodse filosofie. Tussen rede en traditie. Feestbundel ter ere van de tachtigste verjaardag van Prof. Dr. H.J. Heering, Kampen 1993 (Kok)
- Ricoeur, P., Das Selbst als ein Anderer, München 1996 (Wilhem Fink Verlag)
- Ricoeur, P., Die Interpretation. Ein Versuch über Freud, Frankfurt am Main 1974 (Suhrkamp)
- Ricoeur, P., Die Lebendige Metapher, München 1986 (Wilhem Fink Verlag)
- Rombach, H., Der gegenwärtigen Umbruch im Licht der Fundamentalgeschichte, in Philosophisches Jahrbuch 1985, 1-16
- Rombach, H., Die Wissenschaft und die geschichtliche Selbstbestimmung des Menschen. Antropologie auf strukturaler Basis, Philosophisches Jahrbuch 1967/68, 75, 166-185
- Rombach, H., Phänomenologie des Gegenwärtiges Bewusstseins, Freiburg, München 1980
- Rombach, H., Strukturontologie. Eine Phänomenologie der Freiheit, Freiburg, München 1971
- Rombach, H., Strulturanthropologie. "Der menschliche Mensch', Freiburg München 1987
- Rombach, H., Welt und Gegenwelt, Umdenken über Wirklichkeit: Die Philosophische Hermetik, Basel 1983 (Verlag Herder) Op internet: http://www.feelsophie.de/weltundgegenwelt/
- Rosenstock-Huessy, E., De grote revoluties. Autobiografie van de westerse mens. De te fabula narratur, Vught 2003 (Skandalon)
- Rosenstock-Huessy, E., Het wonder van de taal, Vught 2003 (Skandalon)
- Rosenzweig, F., Der Stern der Erlösung (den Haag 1976) (Martinus Nijhof)
- Salmann, E., Die Freiheit als Welt und die Welt als Gefüge. Zur theologischen Bedeutung des Strukturontologie Heinrich Rombachs, in Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie 1986, 1/2, 153-179
- Schama, S., Landscape and Memory, London 1995
- Schelling, W., Philosophie der Offenbarung 1841/42, Frankfurt am Main 1977 (Suhrkamp)
- Schelling, W., Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände, Frankfurt am Main 1975 (Suhrkamp)
- Schmitz, H., Phänomenologie - Vision oder Methode? in Philosophischer Rundschau 1981, 251-259 (recensie op Rombach Phänomenologie des gegenwärtigen Bewusstseins)
- Sloterdijk, P. Kiritk der zynischen Vernunft, 2 Bd., Frankfurt am Main 1983 (Suhrkamp)
- Sloterdijk, P., Macho, T., Weltrevolution der Seele. Ein Lese – und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart, Zürich 1993 (Artemis und Winkler)
- Sloterdijk, P., Mystische Zeugnisse aller Zeiten und Völker gesammelt van M. Buber, München 1993, (Diederichs)
- Sloterdijk, P., Sferen, Amsterdam 2003 (Boom)
- Smit, A. (Red.), Over bomen gesproken, Baarn 1985 (Ambo)
- Speck, J. (Hrsg.), Handbuch wissenschaftstheoretischer Begriffe, 3 Bd., Göttingen 1980 (Van den Hoeck & Ruprecht)
- Spengler, O., Der Untergang des Abendlades. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, München 1923 (Oscar Beck)
- Speybroeck, van D., De tranen van God. Genese van het beeld in werk van Gérard Garouste Jospeh Semah, Nijmegen 1998 (KUN), daarin Edmond Jabès uit Le Livre des Resemblances, Het boek der Gelijkenissen, pag. 53-63
- Steiner, G., Het verbroken contract, Amsterdam 1990 (Bert Bakker)
- Thonnard, F.J., Geschiedenis van de wijsbegeerte, Parijs Doornik Rome 1947 (maatschappij van St. Jan evangelist)
- Tongeren, van P., over het verstrijken van de tijd. Een kleine ethiek van de tijdservaring, Nijmegen 2002 (Valkhof pers)
- Veire, vanden F., Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie, Amsterdam 2002 (Sun)
- Verhoeven, C., Als een dief overdag. Uit het werk van Cornelis Verhoeven, Baarn 1980 (Ambo)
- Verhoeven, C., Het axioma van Geulincx, Bilthoven 1973 (Ambo)
- Verhoeven, C., Het grote gebeuren, Utrecht 1976 (Ambo)
- Verhoeven, C., Inleiding tot de verwondering Utrecht 1976 (Ambo)
- Verhoeven, C., Voorbij het begin. De Griekse filosofie en haar spiegel. 2. Termen en thema"s, Baarn 1985 (Ambo)
- Vorländer, K., Geschichte der Philosophie 2 Bd., Leipzig 1913 (Felix Meiner)
- Weischedel, W., (Hrsg.), I. Kant, Werke in zwölf Bänden, Frankfurt am Main 1977 (Suhrkamp)
- Wittgenstein, L., Philosophiusche Untersuchungen, Frankfurt am Main 1977 (Suhrkamp)

- Achterberg, G., Verzamelde gedichten Amsterdam 1994 (Querido)
- Alberti, R., Gedichten. De zee, de engelen, de ballingschap, Baarn 1989 (de Prom)
- Alberti, R., Über die Engel. Sobre los ángeles. Spanisch und deutsch, Stuttgart 2001 (Klett-Cotta)
- Alberti, R., Zu land zu Wasser. Gedichte spanisch und deutsch, Frankfurt am Main 1960 (Suhrkamp)
- Antwerpen 93, Het sublieme gemis. Over het geheugen van de verbeelding, Antwerpen 1993, (Ludion)

- Ausländer, R., Im Atemhaus wohnen. Gedichte, Frankfurt am Main 1981, (Fischer Taschenbuch Verlag)
- Bachman, I., Sämtliche Gedichte, München Züriich 1999 (Piper)
- Basho, De smalle weg naar het Hoge Noorden, Amsterdam 1988 (Karnak)
- Beaudelaire, Ch., De bloemen van het kwaad, Amsterdam 19995 (Rainbow essentials)
- Blanchot, M., Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz, München Wien 1991 (Carl Hanser Verlag)
- Blanchot, M., Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur, Frankfurt am Main 1982 (Ullstein Verlag)
- Borges, J.L., Ausgewählte Gedichte. Auswahl aus den 'Poemas 1923-1958", München 1987 (Heyne)
- Borges, J.L., Buch der Träume, München Wien 1981 (Hanser Verlag)
- Borges, J.L., De Aleph. Verhalen, Amsterdam 1986 (De Bezige Bij)
- Borges, J.L., Mond gegenüber. Gedichte, Frankfurt am Main 1991 (Fischer)
- Borges, J.L., Rose und Münze. Gedichte 1973-1977, Frankfurt am Main 1994 (Fischer)
- Borges, J.L., Werken in vier delen, Amsterdam 2003 (De Bezige Bij)
- Borges, J.L., Zyklische Nacht. Ausgeählte Gedichte, München Zürich 1990 (Piper)
- Brodsky, J., De herfstkreet van de havik. Een keuze uit de gedichten 1961-1986, Amsterdam 1996 (De Bezige Bij)
- Brodsky, J., Gedichte, München Wien 1999 (Carl Hanser Verlag)
- Castaneda, C., Der Ring der Kraft. Don Juan in den Städten, Frankfurt am Main 1978 (Fischer Verlag)
- Castaneda, C., Der zweite Ring der Kraft, Frankfurt am Main 1980 (Fischer Verlag)
- Castaneda, C., Die Kunst des Pirschens, Frankfurt am Main 1981 (Fischer Verlag)
- Castaneda, C., Die Lehren des Don Juan, Ein Yaqui-Weg des Wissen, Frankfurt am Main 1979 (Fischer Verlag)
- Castaneda, C., Eine andere Wirklichkeit. Neue Gespräche met Don Juan, Frankfurt am Main 1978 (Fischer Verlag)
- Castaneda, C., Reise nach Ixtlan. Die Lehren des Don Juan, Frankfurt am Main 1979 (Fischer Verlag)
- Castaneda, C., The Fire From Whitin, New York 1984 (Simon and Schuster)
- Castaneda, C., The Power of Silence. Further Lesson of Don Juan, New York 1988 (Simon and Schuster)
- Caws, M.A., Jolas T. (Ed.), Selected poems of René Char, Neww york 1992 (New Directions Book)
- Celan, P., Gedichte. In zwei Bänden, Stuttgart 1986-1987 (Surhkamp)
- Celan, P., Verzamelde gedichten. Uit het Duits vertaald door Ton Naaijkens, Amsterdam 2003 (Meulenhof) p. 44-46
- Char, R., Zorn und Geheimnis. Fureur en Mystère. Gedichte französisch/deutsch, Frankfurt am Main 1999 (Fischer)
- Char, R., Bibliothek in Flammen. La bibilithèque est en feu. Gedichte französisch/deutsch, Frankfurt am Main 1992 (Fischer)
- Char, R., Draussen die Nacht wird regiert. Poesien. Französisch und deutsch, Frankfurt am Main 1986 (Fischer)
- Claes, P., De zoon van de Panter. Roman, A'dam 1996 (De Bezige Bij)
- Claes, P., Echo's echo's. De kunst van de allusie. A'dam 1992 (De Bezige Bij)
- Cocteau, J., Vier gedichten. Plain-chant (18 fragmenten), L'Ange Heurtebise, La crucifxion, un ami dort, (vertaling en toelichting Theo Festen), Amsterdam 1988 (De Woelrat)
- Corvalán, G., Der Weg der Tolteken. Ein Gespräch mit Carlos Castaneda, Frankfurt am Main 1987 (Fischer Verlag)
- Decedisu K. (Hrsg.), Tadeusz Rósewicz. Gedichte. Stücke, Frankfurt am Main 1983 (Surhkamp)
- Dedecius K., (Hrsg.), Czeslaw Milosz. Zeichen im Dunkel, Poesie und Poetik, Frankfurt am Main 1980 (Suhrkamp)
- Dick0inson, E., Dichtungen, Mainz 1995 (Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung)
- Drummond de Andrada, C., Gedichten. Keuze, vertaling en nawoord van August Willemsen, Amsterdam 1992 (De Arbeiderspers)
- Eliot, T.S., The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot, London 1969 (Faber and Faber)
- Eliot, T.S., The waste Land. A facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound, London 1980, (Faber and Faber)
- Éluard, P., Donner à voir, Paris 1996 (Gallimard)
- Éluard, P., Gedichte. Poèmes, Berlin (Verlag Volk und Welt)
- Éluard, P., La vie immédiate, Paris 1997 (Gallimard)
- Éluard, P., Wereld met ogen van sneeuw. Vertaald door Theo Festen, Amsterdam 1998 (Atheneum, Polak & Van Gennep)
- Geijerstam, C., Met ingehouden adem. Gedichten vertaald door J. Bernlef, Amsterdam 2001 (Querido)
- Goethe, Werke in acht Bänden, Wiesbaden (Emil Vollmer Verlag)
- Hesse, H., Gesammelte Werke (in zwölf Bänden werkausgabe edition suhrkamp), Frankfurt am Main 1975 (Suhrkamp)
- Domin, H., Gesammelte Gedichte, Frankfurt am Main 1987 (Fischer)
- Hölderlin, F., Werke in Zwei Bänden, Stuttgart 1970 (Parkland Verlag)

- Holmqvist, B. (Hrsg), Das Buch der Nelly Sachs, Frankfurt amMain 1977 (Surhkamp)
- Huchel, P., Chausseen. Chausseen. Gedichte, Frankfurt am Main 1982 (Fischer Taschenbuch Verlag)
- Jiménez, J.R., Antología poética, Madrid 1999 (Catédra)
- Jiménez, J.R., Herz stirb oder singe. Gedichte, Zürich 1977 (Diogenes)
- Jiménez, J.R., Libros de Poesía, Madrid 1957 (Aguilar
- Jiménez, J.R., Platero en ik. Andaloezische elegie, Amsterdam 1951 (Uitg. C. de Boer Jr.)
- Jiménez, J.R., Platero en ik. Een Andalusische Elegie, Utrecht 2005 (Uitgeverij Ijzer)
- Jiménez, J.R., Platero und Ich. Andalusische Elegie, Frankfurt am Main 1992 (Insel Verlag)
- Jiménez, J.R., Stein und Himmel. Piedra y Cielo. Gedichte spanisch und deutsch übertragen von Fritz Vogelsang, Stutgart 1988 (Klett-Cotta)
- Jorge Luis Borges, Schatten und Tiger. Gedichte 1966-1972 Frankfurt am Main 1984 (Fischer)
- Kavafis, K.P., Verzamelde gedichten, Amsterdam 1994 (Atheneum – Polak & Van Gennep)
- Kazantzakis, N., Im Zauber der griechischen Landschaft, München 1966, 1982 (Wilhelm Heyne Verlag)
- Keuls, H.W.J.M., Regionen. Gedichten gevolgd door vertalingen naar Jules Supervielle, Amsterdam 1953 (J.M. Meulenhof)
- Klee, P., Gedichte, Frankfurt am Main 1991 (Luchterhand)
- Lorca and Jiménez. Selected Poems, Boston 1997 (Beacon Press)
- Milosz, C., Verführtes Denken, Frankfurt am Main 1980 (Surhkamp)
- Morgenstern, C., Jubiläumausgabe in vier Bänden, München 1979 (Piper)
- Okakura, Kakuzo, Das Buch vom Tee, Leipzig (Insel Verlag)
- Paasche, H., Die Forschungsreise des Afrikaners Lukanga Mukara ins innerste Deutschand, Bremen 1998 (Donat Verlag) (periode 1912-1913)
- Paz, O., Essays I, II, Frankfurt am Main 1984 (Suhrkamp)
- Paz, O., Gedichte, Frankfurt am Main 1984 (Suhrkamp)
- Paz, O., Gedichte, Frankfurt am Main 1984 (Suhrkamp)
- Paz, O., Zwiesprache. Essays zur Kunst und Literatur, Frankfurt am Main 1984 (Suhrkamp)
- Pessoa, F., “Algebra der Geheimnisse”. Ein Lesebuch, Frankfurt am Main 1990 (Fischer Verlag)
- Pessoa, F., Alberto Caeiro, Dichtungen. Ricardo Reis, Oden, Frankfurt am Main 1989 (Fischer Verlag)
- Pessoa, F., Álvaro de Campos. Poesias, Dichtungen, Frankfurt am Main 1991 (Fischer Verlag)
- Pessoa, F., Gedichten. Keuze, vertaling en nawoord van August Willemsen, Amsterdam 1991 (Uitgeverij de Arbeiderspers)
- Plath, S., Collected Poems, London Boston 1981 (Faber and Faber)
- Plath, S., Zie de duisternis lekt uit de scheuren. Een keuze uit de gedichten vertaald door Lucienne Stassaert, Sliedrecht 2003 (Wagner & Van Santen)
- Pusterla, F., Solange Zeit bleibt. Dum vacat. Gedichte Italienisch und Deutsch, Zürich 2002 (Limmat Verlag)
- Reis, R., (Fernando Pessoa), Oden, vertaald en met een nawoord voorzien door August Willemsen, Amsterdam Antwerpen 2002 (Uitgeverij de Arbeiderspers)
- Rilke, R.M., Werke 6bd., Frankfurt am Main 1980 (Insel Verlag)
- Shimmel, A., Nimm eine Rose iund nenne sie Lieder. Poesie der islamischen Völker, Frankfurt am Main Leipzig 1995 (Insel Verlag)
- Spiegel van de klassieke Chinese poëzie, van het Boek der Oden tot de Qing-dynastie. Gekozen, vertaald en toegelicht door W.L.Idema, Amsterdam 1993 (Meulenhof)
- Supervielle, J., Œuvres poétiques complètes, Paris 1996 (Gallimard)
- Szymborska, W., Einde en begin. Gedichten 1957-1997, Amsterdam 1999 (Meulenhof)
- Trakl, G., Gedichten, Baarn 1990 (Ambo)
- Tranströmer, T., De herinneringen zien mij. Verzamelde gedichten / memoires. Vertaling en nawoord Bernlef, Amsterdam 2002, (De Bezige Bij)
- Ulrich, H.E., Von Meister Eckhardt bis Carlos Castaneda. Reise durch eine andere Wirklichkeit, Frankfurt am Main 1986 (Fischer Verlag)
- Valente, J.A., De compositie van de stilte. Gedichten, Brussel 2003 (Wagner en van Santen)
- Vallejo, Bloemlezing uit de poëzie van César Vallejo, . Samengesteld door Bart Vonck, Gent 1995 (Poeziecentrum)
- Vallejo, C., Antología Poëtica, Barcelona 1997 (Libros Rio Nuevo)
- Vallejo, C., Die schwarzen Boten. Losa heraldos negros. Gedichte, Aachen 2000 (Rimbaud)
- Vallejo, C., Gedichte, Frankfurt am Main 1989 (Suhrkamp)
- Vallejo, C., Menschliche Gedichte. Poemas humanos. Gedichte, Aachen 1998 (Rimbaud)
- Vallejo, C., Trilce. Gedichte, Aachen 1998 (Rimbaud)
- Verlaine, P., Poetische Werke, Französisch und deutsch, Frankfurt am Main Leipzig 1994 (Insel Verlag)
- Verschaffel, B., Figuren/Essays, Leuven 1995 (Van Halewyck)
- Verspoor, D., Okeren Sonnetten van Quevedo, Amsterdam 1970 (Atheneum)
- Vollmond und Zikadenklang. Japanische Verse und Farben, GUttersloh 1955 (Bertelsman Verlag)

Internet:

- Andrej Tisma, Art And Religion, Beogradska banka, Priboj, Yugoslavia, 1994
- Andreas Gormans, Geometria et Ars Memorativa. Studien zur Bedeutung von Kreis und Quadrat als Bestandteile mittelalterlicher Mnemonik und ihrer Wirkungsgeschichte an ausgewählten Beispielen, dissertatie Aachen1999 http://sylvester.bth.rwth-aachen.de/dissertationen/2003/081/03_081.pdf
- Gabriel VAHANIAN, Art et foi chrétienne à l'aune de la technique, Autres Temps 66, été 2000
- Gutenbergproject http://gutenberg.spiegel.de/index.htm
- H. Rombach, Welt und Gegenwelt http://www.feelsophie.de/weltundgegenwelt/
- H.A.F. Oosterling & A.W. Prins (red.) Van Plato tot Nietzsche: acht inleidingen in de esthetica
- J.F. Goud, Kunst en religie bij protestanten. Lezing op het symposium 'De hemel van Nederland', zaterdag 9 oktober 2004
- Jos de Mul, Het sublieme verlangen. Runge en Friedrich in het licht van het heden http://www2.eur.nl/fw/hyper/Artikelen/Friedrich.htm
- M.Stirner, Kunst und Religion, Rheinische Zeitung 1842
- Marcel Barnard, Sacralisering van het museum, musealisering van de kerk? Lezing op de studiedag over Religie en Kunst, 23 mei 2003, van de Katholieke Theologische Universiteit te Utrecht / Instituut voor Theologische Vorming Luce
- Marcel Barnard, Ik zag een nieuwe hemel en een nieuwe aarde: kijken in de liturgie Lezing op congres 'Liturgie en die visuele: moontlikhede en uitdagings aan die eredienst in 'n nuwe era van sintuiglikheid' 1 september 2003 – Stellenbosch
- Rainer Kampling, Vom Licht der Herrlichkeit. Zur Lichtmetaphorik in der jüdisch-christlichen Überlieferung http://www.elfenbeinturm.net/archiv/2003/09.html
- Reinhard Lindenhahn http://www.lindenhahn.de/referate/romantik/friedric.htm
- Reinhold Steig, Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe (Berlin, Stuttgart: Spemann 1901), 262- 268 http://www.textkritik.de/bka/dokumente/dok_steig/steigk_.htm
- Semiose uit: Vertaalcursus B. Osimo, Logos 2004 http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_2_14?lang=nl
- tempel toshodaiji http://rubens.anu.edu.au/new/japan062001/nara/toshodaiji/
- The Visualisation Of National Socialist Ideology http://www.portal-ns.com/thecensure/art7.htm
- U. Libbecht, Kan de comparatieve filosofie een bijdrage leveren aan de verzoening tussen religies? Lezing op de 7e Interreligieuze Ontmoetingsdag, zondag 16 november 1997, Werkgroep Interreligieuze Samenwerking http://home.worldonline.nl/~sttdc/jrg4_nr7_p1830.htm
- wandschilderingen Higashiyama http://rubens.anu.edu.au/new/japan062001/nara/toshodaiji/index8.html
- Yuri Alekseyevich Gagarin / 1934-1968 / the first man in space, speaking from orbit, 1961 http://atheisme.free.fr/Quotes/Authors_3.htm#gagarin

Cd-roms

- 100 Werke der Weltliteratur, Berlin 2004 (Directmedia)
- 1000 Gemälde, Berlin 2004 (Directmedia)
- 1000 Zeichnungen, Berlin 2004 (Directmedia)
- 1001 Gedichte, Berlin 2004 (Directmedia)
- 5555 Meisterwerke, Berlin 2000 ((Directmedia))
- Albrecht Durer, Das Gesamtwerk, Berlin 2000 (Directmedia)
- Asiathische Philosophie Indien und China, Berlin 2004 (Directmedia)
- Der Nürnberger Prozess, Berlin 1999 (Directmedia)
- Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka, Berlin 2000 ((Directmedia))
- Die Anfänge der Photographie, Berlin 2004 (Directmedia)
- Die Bibel in der Kunst, Berlin 2004 (Directmedia)
- Die Bibliothek der Weltliteratur, Berlin 2004 (Directmedia)
- Die Reden Buddhas, Berlin 2004 (Directmedia)
- Early Christian Writings, Peter Kirby 2002
- Enzyklopädie des Nationalsozialismus, Berlin 1999 (Directmedia)
- Friedrich Nietzsche: Werke und Briefe, Berlin 2000 ((Directmedia))
- H.U. Gumbrecht, Eine Geschichte der spanischen Literatur, Berlin 2004 (Directmedia)
- Heinrich Heien Leben und Werk, Berlin 2005 (Directmedia)
- Ikonen der orthodoxen Kirche Berlin 2006 (Directmedia)
- Japanische Kunst, Berlin 2004 ((Directmedia))
- Knaurs Lexikon der Symbole, Berlin 1999 (Directmedia)
- Kunst für Kenner, Landschaften, Berlin 2004 (Digitale Bibliothek Sonderband) ((Directmedia))
- Kunst für Kenner: Der Impressionismus, Berlin 2003 (Directmedia)
- Leikon der Antike, Berlin 1999 (Directmedia)
- Lexikon der Renaissance, Berlin 2004 (Directmedia)
- M. Hardt, Geschichte der italienischen Literatur, erlin 2004 (Directmedia)

- Märchen und Sagen, Berlin 2004 (Directmedia)
- Max Weber Gesammelte Werke, Berlin 2004 (Directmedia)
- Philosophie von Platon bis Nietzsche, Berlin 1998 ((Directmedia))
- Propyläen Weltgeschichte, Berlin 1999 (Directmedia)
- Quellen Germanistik: Romantik, Berlin 2004 (Directmedia)
- Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Berlin 2004 (Directmedia)
- Wörterbuch der Mythologie, Berlin 1999 (Directmedia)

Film

- Akira Kurosawa, Dersu Uzala Japan 1975, 141 min
- Akira Kurosawa, Kagemusha, Japan 1980, 172 min
- Akira Kurosawa, Kumonosu jô Japan 1957, 105 min
- Akira Kurosawa, Ran, Japan 1985, 160 min
- Akira Kurosawa, Rashomon, Japan 1950, 88 min
- Akira Kurosawa, Sanjuro, Japan 1962, 96 min
- Akira Kurosawa, Seven Samurai, Japan 1954, 207 min
- Akira Kurosawa, The Hidden Fortress, Japan 1958, 139 min
- Akira Kurosawa, Yojimbo, Japan 1961, 110 min
- Alain Bergala, Bleu meditérranée. De Courbet à Matisse, 1850-1925 Paris 2005, 50 minuten (in kader van Exposition Galerie Nations des Grand Palais, 21 sept 05- 8 feb 06)
- Lanzman, C., Shoah, 1985 Les films Aleph, 550 minuten
- Hulsker, J., Vincent van Gogh (1953) 30 min
- Kim–duk, Spring, Summer, Fall, Winter…and Spring Korea 2003 99 min
- Shohei Imamura, Narayama Bushiko, the ballad of Narayama Japan 1983 130 min
- The Matrix reloaded, Warner Bros 2003, 132 minuten
- The Matrix Revolutions, Warner Bros 2003, 124 minuten
- The Matrix, 1999 Warner Bros 131, minuten
- Waarom Bodhi-Dharma naar het oosten kwam? Zuid Korea 1989 (Dharmago tongjoguro kan kkadalgun?)



16. Bijlagen

« La terre nous aimait un peu je me souviens »

René Char[353]

"De aarde hield een beetje van ons herinner ik me"

Bijlage 1

Kunst für Kenner - Landschaften
Directmedia • Berlin 2004 *Digitale Bibliothek Sonderband* Einführung

Die Landschaftsmalerei ist in Europa seit dem 16. Jahrhundert eine eigenständige Bildgattung. Aus dieser Zeit stammen auch der Begriff (dt. »Landschaft«, ital. »paese«, später »paesaggio«) und erste theoretische Diskurse, etwa von Giovanni Paolo Lomazzo (»Trattato nell'arte della pittura«, Mailand 1584), in denen bereits zwischen verschiedenen Kategorien der Landschaft unterschieden wird. Lomazzo nennt »privilegierte Orte«, ausgezeichnet durch reiche Architektur, »wilde Landschaften« mit Felsen und Wäldern fern jeder menschlicher Zivilisation, sowie »Orte der Freude«, Gärten mit Springbrunnen und Blumenfeldern. Diese Vorstellung ist noch tief verwurzelt in einer mittelalterlichen Naturauffassung. Orte ausserhalb der Städte und menschlichen Lebens waren gefährlich, die Natur an sich konnte in der religiösen Malerei kein Bildgegenstand sein. Noble Architekturen jedoch zeichneten die geordnete Welt aus. Das Paradies hingegen stellte man sich, ausgehend vom Garten Eden, als landschaftliche Schatzkammer vor. Gärten reicher Lustschlösser, die es seit dem 15. Jahrhundert gab, waren kleine Abbilder göttlicher Ordnung und paradiesischer Naturschönheit. Der Begriff »Places of Delight« bezeichnet bis heute die paradiesischen Landschaftsszenen des 16. Jahrhunderts, die in Italien entstanden und besonders bei englischen Sammlern des 18. und 19. Jahrhunderts äusserst beliebt waren.

Sowohl die mittelalterlichen, als auch die Landschaftsdarstellungen des 16. Jahrhunderts unterschieden sich jedoch in einem wesentlichen Punkt von der heutigen Auffassung eines Landschaftsbildes oder auch einer literarischen Landschaftsschilderung: Die Natur, so ausgiebig sie auch beschrieben sein mag, ist auf Gemälden stets Kulisse einer historischen, religiösen oder mythologischen Szene, die sich in ihr abspielt. Reine Naturdarstellungen ohne menschliche Präsenz existieren zwar schon bei Albrecht Dürer als Skizzen, Zeichnungen oder Aquarelle. Thema eines grossen Gemäldes werden sie erst im 17. Jahrhundert. Und auch dann ist die Landschaft immer auch Metapher für ein göttliches Prinzip, eine menschliche Charaktereigenschaft oder für ein Lebensbild. Zudem entstand das Bild zunächst im Atelier, das heisst: in der Phantasie des Malers, der bestenfalls aus dem gesehenen Formenreichtum der Natur schöpfte. Freiluftmalerei gab es vor dem 19. Jahrhundert nicht. Als Ordnungsprinzip ist die gemalte Landschaft auch sehr oft ein politisches Bild, in dem sich ein Auftraggeber widergespiegelt sehen möchte. Romantische Landschaftsbilder haben häufig das Verhältnis des Menschen zur Natur zum Inhalt. Und auch die »Seelenlandschaften« der Zeit um 1900 möchten durch die Wiedergabe der Natur eine menschliche Emotion ausdrücken. Bei der Beschäftigung mit Landschaftsmalerei muss daher stets bedacht werden, dass wertneutrale oder »realistische« Darstellungen zu jeder Zeit ausgeschlossen waren. Jedem Landschaftsgemälde liegt eine bestimmte darstellerische Absicht zugrunde, die immer aufs Neue zu rekonstruieren ist.

Dabei darf eine Grundvoraussetzung der Landschaftsmalerei nicht vergessen werden: Es handelt sich immer um Bilder, die in einem intellektuellen, meist städtischen Zusammenhang entstanden. Die zivilisatorisch bedingte Entfremdung des Menschen von der Natur ist ebenso Voraussetzung wie das erwachende Interesse für die Umwelt infolge einer Lockerung der religiösen Denkstrukturen um 1500. Für die einfache Landbevölkerung, die mit den Launen der Natur leben musste, wurden keine Landschaften gemalt. Auch wenn häufig Bauern oder Schäfer die Bilder bevölkern, kann davon ausgegangen werden, dass Vertreter dieser Bevölkerungsgruppen, zumindest bis ins späte 18. Jahrhundert, solche Bilder niemals zu sehen bekamen. Ja, sie dürften auch wenig mit ihnen anzufangen gewusst haben. Landschaftsmalerei ist lange Zeit vielleicht die elitärste aller Kunstgattungen gewesen.

Antike und Mittelalter

In stark stilisierter Form finden Landschaftselemente wie Berge oder Bäume bereits im 4. Jahrtausend vor Christus Eingang in die Malerei (Mesopotamien). Die frühesten Darstellungen, die in die vorliegende Sammlung aufgenommen wurden, stammen allerdings aus dem 2. vorchristlichen Jahrhundert, als in griechischen und etwas später auch in römischen Privathäusern die Wände mit grossen, sehr naturnahen Darstellungen aus der Mythologie bemalt wurden. In der Zeit gab es auch namentlich bekannte Maler von Theaterdekorationen, deren Kompositionen die privaten Aufträge beeinflusst haben.

Ein Beispiel ist die um 125 v. Chr. entstandene »Landschaft zur Odyssee«, die ein römischer Maler nach einem griechischen Original anfertigte (Rom, Vatikan, Biblioteca Apostolica). Es handelt sich um eine Bühnenmalerei, ein Arrangement aus Felsen, Küste und Meer mit abfahrbereiten Schiffen, in der sich eine Szene aus dem Versepos des griechischen Dichters Homer (2. Hälfte 8. Jh. v. Chr.) abspielt. Trotz oder gerade wegen ihrer Funktion als Kulisse ist die Landschaft relativ naturgetreu wiedergegeben. Homers episodenhafte Schilderung der zehnjährigen Rückreise des Odysseus vom Trojanischen Krieg ist auch eine Beschreibung von Natur und Lebewesen, die als fremd und eroberungswürdig betrachtet wurden.

Neben der Funktion als Bühnenmalerei hatten die antiken Naturdarstellungen auch eine gewisse Selbständigkeit als schäferliche oder »pastorale« Landschaft. Das Motiv der idealen Landschaft, die von friedlichen Schäfern bevölkert wird und einen »Urzustand« menschlicher Integration in die Natur meint, war im 3. Jahrhundert v. Chr. vom griechischen Dichter Theokrit (»Idyllen«) eingeführt worden. Der »liebliche Ort« (locus amoenus) wurde als heiliger Platz, an dem Natur und von Menschen geschaffene Altäre nebeneinander stehen, zum Hauptthema der Landschaftsmalerei. Ein solches sakro-idyllisches Bild, etwa 10–20 n. Chr., schmückte einst die Wand einer Villa in Boscotrecase bei Pompeji (Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte). Das Fresko des pompejanischen Malers zeigt eine »Landschaft mit heiligem Baum«, der seine Blätter über einen alten Altar breitet, umgeben von Hirten und Männern, die Votivgaben bringen, im Hintergrund Architekturversatzstücke. Solche Darstellungen, die die Natur als Quelle sinnlicher Schönheit zeigen, sollten von grosser Bedeutung für die italienische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts werden. Neben der religiösen Bedeutung preisen sie vor allem das einfache Landleben, in dem Mensch und Natur in Einklang stehen. Gerade dieser Aspekt, von Virgil und Ovid im ersten vorchristlichen Jahrhundert immer wieder literarisch verarbeitet, war für die urbane Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert eine Hauptmotivation, sich für Natur und Landschaftmalerei zu interessieren.

Nach der Vorstellung des christlichen Mittelalters wurde, vereinfacht gesagt, die äussere Welt und mit ihr die Natur nicht mehr positiv als Quelle des Glücks gesehen, sondern als Spiegel geistiger Wahrheiten. Die Erde war ein Exil, von dessen Früchten man sich in harter Arbeit ernähren musste, seit Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben worden waren. Die Naturauffassung änderte sich radikal, Darstellungen verschwanden fast vollständig. Flüsse, Berge und Bäume wurden in äusserst abstrakter Form als Hintergrundsangaben in Heiligenszenen wiedergegeben. Die frühesten Landschaftsbilder, die über solche Andeutungen hinausgehen und zu Trägern von Aussagen werden, stammen aus dem 14. Jahrhundert. Sie zeigen bezeichnender Weise die Monate mit den jeweiligen Arbeiten, die auf den Feldern zu verrichten waren (französische Buchmalerei). Landschaften wurden auf den saisonalen Effekt (Jahreszeiten) reduziert. Ausserdem wurden nun im höfischen Bereich, vor allem in Frankreich, Jagdszenen und Ansichten von Schlössern mit umgebender Landschaft beliebt. In Siena malte Ambrogio Lorenzetti um 1338/40 die »Auswirkungen der guten Regierung auf dem Land« an die Wand des Hauptsaales des Rathauses (Palazzo Publico) – das Fresko, das als erste nachantike Landschaftsdarstellung im modernen Sinne gilt.

Im 15. Jahrhundert begann der einschneidende literarische und künstlerische Prozess der Beschäftigung mit der Natur in ihrem äusseren Erscheinungsbild, der ein wesentlicher Bestandteil der von uns als »Renaissance« bezeichneten Epoche darstellt. Als ein wichtiger literarischer Vorläufer eines positiven Verhältnisses zur Natur wird Fancesco Petrarca angesehen. Der um die Mitte des 14. Jahhunderts am Papsthof in Avignon weilende Dichter gab eine ausführliche Beschreibung der Besteigung des Mont Ventoux wieder, die allerdings noch immer weitgehend von einem symbolischen Naturverständnis zeugt. Altarretabel und Heiligenbilder zeigten nun ausgiebige Landschaften im Hintergrund. Die niederländischen Maler Jan und Hubert van Eyck, sowie Hugo van der Goes und Dieric Bouts gaben Pflanzen und Gestein in brillanten Farben und mit grossartigen Effekten wieder. Sie gelten als Wiederentdecker der Landschaft und beeinflussten die Malerei des gesamten Abendlandes,

einschliesslich Italiens. Topographisch genaue Beobachtungen und die Wiedergabe von konkreten Landstrichen und lokalen Besonderheiten beginnen ebenfalls im 15. Jahrhundert. Ein wichtiges Bild ist der »Wunderbare Fischzug« des Konrad Witz (Genf, Museum für Kunst und Geschichte) von 1444, das Pfahlbauten im Genfer See zeigt. Doch sind diese Bilder lediglich Vorläufer der Landschaftsdarstellungen des 16. Jahrhunderts.

Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert

Bedeutende Impulse für die Landschaftsmalerei der frühen Neuzeit gingen von Venedig aus. Bereits in den 1450er und 1460er Jahre hatte dort Giovanni Bellini Heiligenfiguren in felsenreiche, lichtdurchflutete und stimmungsvolle Täler placiert; Apostel, Märtyrer oder Einsiedler waren Teil der Natur geworden. Der einfache, klare Aufbau dieser in das helle und heitere Licht Venedigs getauchten Landschaften wurde eine Generation später von Cima da Conegliano perfektioniert: Seine »Küstenlandschaft mit zwei Kämpfenden« (Berlin, Gemäldegalerie), um 1510 entstanden, ist ein hervorragendes Beispiel für diese Malerei. Die Tafel diente sehr wahrscheinlich als Einsatzbild für ein Möbelstück, möglicherweise für eine Truhe (Cassone). Solche schmückenden Funktionen waren für Landschaftbilder besonders um 1500 weit verbreitet. Die zweifellos bekanntesten venezianischen »paesaggi« stammen von Giorgione und Tizian. Weltberühmt ist das um 1507/08 entstandene, rätselhafte Gemälde »Das Gewitter« von Giorgione (Venedig, Galleria dell'Accademia). Es zeigt ein pastorales Idyll mit Schäfer und unbekleideter Frau, die ihrem Kind die Brust reicht. Beide Figuren sind nur scheinbar harmonisch in die mit Ruinen versehene Landschaft eingefügt. Im Hintergrund ist eine intakte Stadtarchitektur erkennbar, über die ein Gewitter mit hellem Blitz heraufzieht. Die Unruhe des Himmels und der Stadttorsilhouette dringt bis in das schäferliche Idyll vor: Der Blick der Mutter ist ängstlich, der stehende Schäfer ist halb verschattet und schaut nicht ohne Besorgnis zu seiner Begleiterin. Welche der unterschiedlichen Interpretationen, die das Bild in den vergangenen Jahrhunderten erfahren hat, auch immer zutreffen sollte – Giorgiones »Gewitter« ist das eindrückliche Zeugnis einer einfühlsamen Naturbeobachtung, die erstmals in der Landschaft einen Spiegel menschlicher Empfindungen sieht.

Als Albrecht Dürer 1495 zum ersten Mal nach Italien reiste, studierte er eingehend die venezianische Malerei und versuchte sie mit ihren eigenen Mitteln zu übertreffen. Besonders die stimmungsvolle Landschaftsmalerei der Stadtrepublik beeinflusste den Nürnberger Maler nachhaltig. Mehrere Zeichnungen und Bilder entstanden unter diesem Eindruck, so auch das Aquarell »Weiher im Walde« von 1495 (London, British Museum). Dürer seinerseits war wiederum ungemein einflussreich auf die sich im frühen 16. Jahrhundert in Süddeutschland etablierende Landschaftsmalerei, besonders der sog. Donauschule. Wichtigste Vertreter dieser Maler, die nie eine Gruppe bildeten, sondern von der Kunstgeschiche unter diesem Namen subsummiert wurden, sind der spätere Wittenberger Hofmaler Lukas Cranach d. Ä., Albrecht Altdorfer und Wolfgang Huber. Sie liessen sich von Motiven des Donautals zu teilweise phantastischen Naturgebilden inspirieren, in denen biblische Ereignisse wie beiläufig stattfanden. Sie schufen aber auch topographisch nachvollziehbare Ansichten, wie Altdorfer in seiner »Donaulandschaft bei Regensburg« von 1528 (München, Alte Pianakothek). Viele der Bilder Altdorfers wurden in Kupferstiche umgesetzt, die Donau wurde auch als Herrschaftsgebiet darstellungswürdig.

Zur selben Zeit wurden in Flandern die Grundlagen für die grosse Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei gelegt. Einer der bedeutendsten Landschaftsmaler überhaupt ist der Antwerpener Joachim Patinir. Auf ihn geht das Thema der sog. Weltlandschaft zurück, in der die »Wanderschaft des Lebens« stattfindet. Eines seiner wichtigsten Bilder ist die um 1520 gemalte »Flucht nach Ägypten« (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Patinirs Gemälde entstanden für eine hochgebildete Auftraggeberschaft, in deren Kreisen auch die zeitgenössischen Schriften über die »Pilgerfahrt des Lebens«, etwa vom Mechelener Karmelitermönch Jan Pascha, gelesen wurden. Der Wanderer (homo viator) befindet sich ständig auf der Reise, sei es auf konkreter Pilgerfahrt oder bei der Kontemplation vor einem Andachtsbild, wie die »Flucht nach Ägypten«. Dabei stellt ihn die Natur mit ihrer unüberschaubaren Landschaft vor immer neue Entscheidungen, vor Weggabelungen oder Herausforderungen. Patinirs »Überfahrt in die Unterwelt« (Madrid, Museo del Prado) zeigt eine solche Situation, angefüllt mit Allegorien der Entscheidung. Patinir verbindet Themen der antiken Mythologie (elysische Landschaft, Unterwelt mit dem Wachhund Zerberus) mit christlichen Inhalten (Paradies, Engel und Hölle). Die kleine Seele im Boot des Charon wird nicht von diesem über den Styx, dem Fluss der Unterwelt der antiken Mythologie, geleitet. Vielmehr befindet sie sich am Scheideweg zwischen Tugend und Laster. Sie scheint sich der rechten Seite, der Hölle, zuzuwenden und lässt die weite Landschaft mit Engeln und einem gläsernen Gebäude hinter sich. Das Panorama mit weitem Horizont und symbolischer

Natur steht im Vordergrund, es geht um das Aufzeigen des Gegensatzes von friedvoller und zerstörter Natur.

Noch weiter geht Pieter Brueghel d. Ä. in seiner »Landschaft mit dem Sturz des Ikarus«, um 1560 (Brüssel, Musée Royaux des Beaux Arts). Die Szene aus der antiken Mythologie findet fast unbemerkt im winzigen Massstab statt, sie ist äusserer Anlass des Bildes. Die Natur mit den Bauern ist jedoch das eigentliche Hauptthema.

Römische Landschaften im 17. Jahrhundert

Im 17. Jahrhundert hatten sich verschiedene Typen des Landschaftsbildes herausgebildet, die sich klar voneinander abgrenzen lassen. Die mit Abstand wichtigsten Zentren waren nun die nördlichen Niederlande sowie Rom. Nach Rom zogen zahlreiche Maler aus Deutschland, den Niederlanden, Frankreich oder Böhmen, einerseits angezogen von den antiken Ruinen, andererseits auch von handfesten wirtschaftlichen Vorteilen: In Rom hatte sich seit dem späten 16. Jahrhundert ein umfangreicher Tourismus etabliert, dessen Boom bis zum späten 19. Jahrhundert anhalten sollte. Kunstinteressierte Adlige und Künstler aus ganz Europa hielten sich längere Zeit hier auf, zum Studium der Antike und der neuen Künste. Auf diese Zeit geht die berühmte englische Grand Tour durch den Kontinent zurück. Da die unterschiedlichen politischen Mächte, vor allem Frankreich, im Laufe des 17. Jahrhunderts einen immer grösseren Einfluss auf den Papst ausübten, hielt sich stets eine sehr grosse Fraktion ausländischer Diplomaten und Advokaten in Rom auf. Diese umgaben sich, sei es aus politischem Kalkül oder wirklichem Kunstinteresse, demonstrativ mit Bildwerken und betätigten sich als Mäzene für junge Künstler. In Frankreich, den Niederlanden und den zahlreichen deutschen Kleinstaaten, bald auch in Schweden und Dänemark, wurden mehrjährige Romstipendien an Bildhauer, Architekten und Maler vergeben, die dort ihre Fähigkeiten durch das Studium der Antike schärften und vor allem für in Rom weilende Landsleute arbeiteten. Die Academié Française, die die bestdotierten Romstipendien vergab, wurde 1635 gegründet. Viele erfolgreiche Künstler sollten Rom nie wieder verlassen. Es darf also nicht überraschen, dass die wichtigsten Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts zwar in Rom lebten und einen bestimmten Typ der römischen »paesaggi« ausbildeten, aber eigentlich Franzosen waren: Nicolas Poussin, Gaspard Dughet und Claude Lorrain.

Sie konnten aber auf einer bedeutenden, um 1600 tätigen Generation von Malern aufbauen, die »ideale« Landschaftsprospekte mit mythologischen Gestalten schufen. Wichtige Vertreter sind Annibale Carracci sowie der aus Frankfurt am Main stammende Adam Elsheimer, dessen »Landschaft mit badender Nymphe« (Berlin, Gemäldegalerie) ein gutes Beispiel darstellt. Elsheimer lebte ab 1600 bis zu seinem Tod 1610 in Rom, schloss sich der niederländischen Malerkolonie um den jungen Rubens an und malte ab 1604 hoch bedeutende und geschätzte Ideallandschaften mit Motiven aus der Campagna, der Gegend um Rom. Die ruhigen, lyrischen Stimmungen seiner Landschaften und die klaren Kompositionen waren vorbildlich für die in Rom tätigen Maler des 17. Jahrhunderts.

Diese haben bis heute den grössten Ruf erlangt. Nach wie vor inspiriert von der Campagna mit ihren zahlreichen Resten antiker Baukunst und einem speziellen Licht, schufen Poussin und Dughet sog. »heroische Landschaften«. Einzelne real existierende Partien werden ausgewählt und zu einem Ensemble zusammengestellt. Eine kulissenhafte Naturkomposition im Vordergrund sowie ein Fernblick in die Campagna sind das Grundgerüst dieser Bilder. Angefüllt werden sie mit einer »heroischen Staffage«, das heisst mit Ruinen klassischer Architekur und Gestalten aus der antiken Mythologie. Poussins Bilder gehen aber in ihrer Aussage weit über die Generation um 1600 hinaus: Unter dem Gewand der auf den ersten Blick rein stimmungsbetonenden Kompositionen verbergen sich oft elementarste Inhalte und Aussagen über menschliche Konflikte.

Ein extremes Beispiel ist Poussins berühmte »Landschaft mit Pyramus und Thisbe« von 1651 (Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut). Der tragische Liebestod aus Ovids »Metamorphosen« war ein Thema, das im Rom der Mitte des 17. Jahrhunderts durch populäre Dramen sehr präsent war. Im Vordergrund des Bildes entdeckt Thisbe ihren sterbenden Liebhaber, der sich infolge der irrtümlichen Annahme ihres Todes in sein Schwert gestürzt hatte. Die beiden hatten vor ihren Vätern fliehen wollen und sich des nachts an einem Brunnen ausserhalb der Stadt verabredet. Pyramus hatte sich verspätet, die wartende Thisbe war von einer Löwin überrascht worden, die nach ausgiebiger Mahlzeit ihren Durst an dem Brunnen stillen wollte, und floh, wobei sie ihr Tuch verlor. Die satte Löwin trat auf dieses Tuch und befleckte es mit Blut, weshalb der endlich herbeieilende Pyramus getäuscht wurde und den

vermeintlichen, durch seine Verspätung mitverschuldeten Tod der Geliebten beklagend den Freitod wählte. In einer mittleren Bildebene ist der Überfall der Löwin auf eine Herde dargestellt. Das gesamte Bild wird jedoch von einer dramatischen Landschaft beherrscht, die ein äusserst vielschichtiges Netz symbolischer Anspielungen enthält, die um das Thema des Liebesunglücks, der tragischen Wende und der Verblendung durch Leidenschaften kreisen. Neben den Launen der Fortuna ist etwa die Person des Gottes Bacchus durch etliche Hinweise in der Landschaft präsent. Trotz der durch den aufziehenden Sturm wild bewegten Natur ist der See in der Mitte des Bildes, an dessen Gestaden links oben ein Bacchustempel steht, auffällig spiegelglatt. Es handelt sich um eine Anspielung auf den sog. Bacchusspiegel, in dem sich die gesamte Welt in ihrer Vielfalt zeigt. Zudem verweisen die beiden Blitze am Himmel, von denen der deutlich kleinere in eine Felsenburg einschlägt, auf die erste Geburt des Bacchus: Jupiter hatte seiner Geliebten Semele, die bereits ein Kind (Bacchus) von ihm erwartete, infolge einer komplizierten Intrige in Form eines Blitzes beiwohnen müssen, wie er es mit seiner göttlichen Gattin Juno tat, was den Tod Semeles bedeutete. Um sie zu schonen, bediente sich Jupiter eines kleinen Blitzes, der dennoch den Tod Semeles und die Frühgeburt des Bacchus hervorrief. Diese Szene wurde in zeitgenössischen Stichen in einer Burg dargestellt, auf die Poussin anspielt. Pyramus und Thisbe sind auch Opfer des Bacchus, der als antiker Gott nicht nur für den Wein steht, sondern die irdischen Leidenschaften in ihrer Komplexität verkörpert, also auch den rasenden Schmerz angesichts des vermeintlichen Todes der Geliebten. Die Natur kann in Poussins Gemälde als Abbild der aufgewühlten menschlichen Seele gelesen werden.

Ähnlich vielschichtige Anspielungen liegen den meisten »heroischen Landschaften« zugrunde. Auch Claude Lorrain operierte mit mythologischen Inhalten. Seine Bilder, etwa der »Hafen bei Sonnenuntergang« von 1649 (St. Petersburg, Eremitage), sind jedoch atmosphärischer als bei Poussin, die Landschaften haben den Charakter von arkadischen Idyllen. Hinsichtlich der Aspekte einer »idealen« Landschaft zeigt er sich stärker der Carracci-Generation verpflichtet als Poussin. Einzelne Szenen sind genrehaft, alltäglich und wie beiläufig geschildert. Für Lorrains Malweise ist infolge des intensiven, stimmungsvollen, alle Elemente der Natur durchdringenden Lichtes der Begriff »Luminarismus« geprägt worden. Er sollte besonders für die Naturmalerei des 18. Jahrhunderts, des Rokoko, von grosser Bedeutung sein.

Niederländische Fachmaler des 17. Jahrhunderts

Zu keiner anderen Zeit und in keiner anderen Region hat sich die Landschaftsmalerei in einem derart breiten Spektrum entfaltet und so klare Kategorien entwickelt, wie im spanisch regierten Flandern und den protestantischen nördlichen Niederlanden des 17. Jahrhunderts. Die grossen Zentren waren Antwerpen und Brüssel im katholischen Süden, Amsterdam und mit Abstand Leiden, Rotterdam, Haarlem und Den Haag im Norden. Günstige wirtschaftliche Bedingungen und eine wachsende Nachfrage nach profanen Bildern für den privaten Bereich waren Voraussetzung für einen riesigen Kunstmarkt in diesen Städten, dessen Ausmasse bis heute unübertroffen sind. In streng organisierten Künstlergilden (Lukasgilden) waren unzählige Künstler in unterschiedlichen »Fächern« tätig: Historienbilder, Stilleben, Genrebilder, Naturstücke. Eine herausragende Stellung nahmen Landschaften ein, die ihrerseits wieder in spezielle Fächer unterteilt waren: topographische Bilder, Fels- und Gebirgslandschaften, Waldlandschaften, Seestücke, Jahreszeiten- und Paradieslandschaften. Erstaunlich ist bis heute die trotz der gewaltigen Quantität der Bilder durchweg hohe Qualität. Dennoch ragen einzelne Maler heraus. Im Folgenden sollen einige der wichtigsten Landschaftsfächer erwähnt werden.

Einer der Fächer waren die sog. chorographischen Landschaften oder »Landschaftsporträts«, die eng mit der Entwicklung der Kartographie zusammenhingen. Es entstanden Panoramen, denen Vermessungen vorausgingen. Die Grenzen zur Stadtansicht sind dabei fliessend. Ein frühes Beispiel ist die 1593 entstandene »Ansicht von Linz« des aus Löwen im heutigen Belgien stammenden und später in Frankfurt tätigen Malers Lucas van Valckenborch (Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut). Der Maler arbeitete für den Erzherzog und späteren Kaiser Matthias von Österreich in Linz und malte eine topographisch ziemlich genaue Ansicht der oberösterreichischen Stadt und ihrer Umgebung. Der hohe Betrachterstandpunkt steht deutlich in der Tradition der Weltbilder Pieter Bruegels d. Ä. Der bekannteste Landschaftmaler des 17. Jahrhunderts ist der Haarlemer Jacob Issaksz. van Ruisdael. Sein gewaltiges Œuvre umfasst zahlreiche Wald-, Küsten- und Felsenlandschaften, die Spätphase (1655–82) aber auch gross angelegte Raumübersichten, wie der »Blick auf Haarlem« (Amsterdam, Rijksmuseum). Ruisdael hat sich weit von der topographisch genauen Wiedergabe eines Lucas van Valckenborch entfernt. Intensive Stimmungsgwerte überwiegen. Sie werden durch eine bestimmte Lichtführung, Hell-dunkel-Kontraste, ein Verschwimmen der Farben am Horizont sowie nicht zuletzt durch einen strengen

Bildaufbau erzielt. Ruisdaels Bildern seiner Heimat mit dem weiten, flachen Land, in dem die Türme der Stadtpfarrkirchen weit sichtbar aufragen, hat man im 19. Jahrhundert eine ähnlich identitätsstiftende Stellung zugemessen wie Fontanes Schilderungen der Mark Brandenburg.

Niederländische Fels- und Berglandschaften entstanden natürlich nicht aus der Anschauung der unmittelbaren Umgebung. Phantastische Kompositionen, die jedoch stets von realen Begebenheiten ausgingen, überwiegen deshalb. Wichtige Vertreter waren die flämischen Maler Frederik van Valckenborch, Paul Bril, David Vinckboons und der Joost de Momper d. J. Vom letztgenannten Antwerpener Künstler stammt die »Landschaft mit weiter Fernsicht« aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts (München, Alte Pinakothek). Die ungeheuer weit gefasste Szenerie wird von einer Reisegruppe durchmessen – eine Staffage, die Mompers Freund Jan Brueghel d. Ä. oft, und auch in diesem Bild, hinzufügte. Durch sie lassen sich erst die Dimensionen der aufwendig gemalten Landschaft durch ein menschliches Mass erfassen. Städte fehlen ebenso wie historische oder mythologische Ereignisse – ein in dieser Zeit nur in Flandern oder in den Dünenbildern der nördlichen Niederlande mögliche Inszenierung der Natur um ihrer selbst willen.

Darstellungen von Waldpartien sind – mit Ausnahme der Seestücke – in fast jedem Landschaftsbild enthalten. Daneben waren aber auch in erster Linie in Flandern reine Waldlandschaften im frühen 17. Jahrhundert sehr beliebt. Ihre wichtigsten Vertreter waren Jan Brueghel d. Ä. und Gillis van Coninxloo. Aber auch die hoch geschätzten Tierbilder des Roelant Savery sind Waldstücke, wie die »Vögel in einer Landschaft« von 1622 (Brüssel, Musée Royaux des Beaux-Arts). Ein wichtiger Aspekt des Waldlandschaft ist der noch heute gut nachvollziehbare Umstand des Fehlens eines Himmels. Man fühlt sich beengt und orientierungslos im Wald, der weder heute noch vor 400 Jahren zum alltäglichen Erfahrungsbereich des Menschen zählte. Flämische Waldlbilder haben nichts mit dem »locus amoenus« der antiken Dichtung gemein, der die italienischen Waldlichtungen eines Carracci beeinflusste. Es überwiegt der Eindruck des Geheimnisvollen und Verborgenen, oft Wilden und Unheimlichen. Aber nicht immer ist der Wald ein Ort des Schreckens und der Gefahr, ausgehend etwa von Räuberbanden oder Raubtieren. Vielmehr herrscht häufig ein gewisser Entdecker- und Jagdgeist vor. Stets ist der Wald aber ein emotionsgeladener Raum, der mit einen einsamen Rezipienten rechnet, der seinen Empfindungen ausgesetzt und nicht durch ein Gespräch mit anderen Reisenden abgelenkt ist. Das Bild »Elias wird vom Raben genährt« von Gillis van Conixloo (Brüssel, Musée Royaux des Beaux-Arts) ist ein solches Stimmungsbild. Es versetzt die eigentlich im Orient stattfindende Geschichte des Propheten in die absolute Waldeinsamkeit Nordeuropas.

Zuletzt sei noch auf einen der wichtigsten Landschaftstypen des 17. Jahrhunderts hingewiesen: das »Seestück«, dessen Grenzen zur »Marinemalerei«, also der detaillierten Darstellung von Schiffen, fliessend sind. Seine Entstehung hängt natürlich eng zusammen mit der seit dem späten 16. Jahrhundert enorm steigenden wirtschaftlichen und militärischen Bedeutung der niederländischen Flotte. Die grossen Städte schöpften ihren Reichtum in erster Linie aus den Kolonien sowie dem Seehandel. Schiffe auf hoher See, im Sturm, an der Küste, bei Flaute, im Hafen oder während eines Gefechtes zählten also durchaus zum alltäglichen Erfahrungsbereich der Auftraggeber und Maler. Als frühestes »autonomes« Seestück gilt der um 1600 gemalte, berühmte »Seesturm«, der unterschiedlichen Malern, zuletzt Joost de Momper d. J. zugeschrieben wurde (Wien, Kunsthistorisches Museum). Es handelt sich um ein »nautisches Sinnbild«, das nicht die realistische Wiedergabe bestimmter Schiffstypen zum Ziel hat, sondern die dramatische Umsetzung des Themas von »Glück« und »Hoffnung«. Ein Sturm zerwühlt das Meer, auf dem verschiedene Schiffe gegen unterschiedliche Gefahren ankämpfen. Im Vordergrund bildet das Kielwaser eines grossen Schiffes ein gefährlich grün aufleuchtendes Dreieck, in dem das Riesenmaul eines Ungeheuers sichtbar wird. Ein kleineres Schiff befindet sich in unmittelbarer Nähe des Tiers und somit in akuter Gefahr. Es hat alle Segel gehisst und versucht, durch das Abwerfen von Frachtgut sowohl seine Geschwindigkeit zu steigern, als auch das Monster abzulenken. Das Glück (fortuna), so die Aussage des Bildes, muss durch Opfer beruhigt werden. Im Hintergrund leuchtet ein kleiner Kirchturm am Horizont auf – die Verkörperung der fernen Hoffnung (spes). Das Bild vereinigt Elemente des Überlebenskampfes mit denen der Jagd nach dem Glück aus dem Bereich der Jagdmalerei zu einer moralisierenden Gesamtaussage.

Julius Porcellis, vor allem in Rotterdam, aber auch in Haarlem und Antwerpen tätig, gilt als einer der wichtigsten Marinemaler. Seine Bilder prägen eine fast monochrome Farbpalette, alltägliche Szenerien sowie äusserst naturnahe Wiedergaben von unterschiedlichen Wetterzuständen. Darin unterschied er sich von der häufig zu übertrieben dramatischen Momentaufnahmen neigenden Malern seiner Zeit und sollte darin zukunftsweisend werden. Sein »Seestück«, um 1630 als Tondo ausgeführt (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen), zeigt zwar eine bewegte See, dennoch herrscht eine ruhige Stimmung vor.

Von drohender Gefahr kann nicht die Rede sein. Pocellis Schiffe zeigen sehr genau die zu seiner Zeit üblichen Schiffstypen. Ein überaus erfolgreicher Maler war Willem van de Velde d. J., der zunächst in Amsterdam und seit 1672 bis zu seinem Tod 1707 für den englischen König tätig war. Von ihm sind exakte Zeichnungen ganz bestimmter Schiffe erhalten, die in einer Schlacht erfolgreich oder für die englische Flotte von strategischer Bedeutung waren. Sein Gemälde »Der Salutschuss« (Berlin, Gemäldegalerie) zeigt, dass es van de Velde weniger um das Meer und den Himmel, sondern um die »Schiffsporträts« ging.

18. Jahrhundert

Was Neuerungen oder Veränderungen der Naturauffassung anbetrifft, nehmen Maler des 18. Jahrhunderts einen vergleichsweise geringen Stellenwert ein. Die Szenerien Watteaus und seiner Zeitgenossen gehen in ihrer Nachahmung der »idealen Landschaft« auf die Vorstellungen des 17. Jahrhunderts (Claude Lorrain) zurück. Die Partien werden luftiger und lichter. In Italien entstanden sog. Landschafts-Capriccios (ital. »Laune«), die wie zufällig arrangierte Naturstücke zeigen. Ein Beispiel ist die um 1750 gemalte »Landschaft mit Reiter« des Venezianers Francesco Guardi (Mailand, Pinacoteca Ambrosiana). Meist handelt es sich um Zeichnungen, die zu einer Serie gebunden sind und bestimmte Kompositionen variieren und eigentlich Bravourstücke des jeweiligen Künstlers darstellen. In der Zeit nimmt die Zahl der erhaltenen Reiseskizzenbücher zu, die freilich bereits lange üblich waren, in denen jedoch zuvor in erster Linie herausragende Orte aufgenommen worden waren. Weiterhin entstanden aber Bilder berühmter Gärten und italienischer Stätten in grosser Zahl, besonders in Kreisen der Romstipendiaten. Jean-Honoré Fragonard malte um 1762 den »Garten der Villa d'Este« in Tivoli bei Rom (London, Wallace Collection). Die farbliche, stimmungsvolle Brillanz und das atmosphärische Vibrieren verzichten auf klare Übersicht der Szenerie. Fragonards wohl arrangierte Partien waren von grosser Bedeutung für die spätere Freiluftmalerei des 19. Jahrhunderts.

Einen anderen Aspekt der Landschaftmalerei des 18. Jahrhunderts betonen die dekorativen Bilder des Pariser Malers Hubert Robert. Seine um 1765 entstandene »Phantasielandschaft der Cestius-Pyramide auf einer Tempelruine« (Angers, Musée des Beaux-Arts) zeigt, worum es dem Maler ging: um die freie Zusammenstellung unterschiedlicher exotischer Bauwerke, deren Gestalt teilweise nur bruchstückhaft überliefert ist. Das Gemälde Huberts, von dem auch eine riesige Zahl Pariser Stadtansichten erhalten ist, dokumentiert aber auch das aufkeimende archäologische Interesse an den Bauten des Orients. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erschienen verstärkt aufwendige Stichwerke mit Abbildungen antiker Bauwerke verschiedener Länder, die der Gartenkunst und Landschaftsmalerei gleichermassen Auftrieb gaben.

Englische Landschaftsmalerei 1760–1840

Die Erneuerung der Landschaftsmalerei, die in einer zunehmend subjektiven, momenthaften Wiedergabe realistischer Partien bestand und in der Malerei der Impressionisten gipfelte, ging von England aus. Neben dem Porträt wurde seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die »landscape scenery« als die entscheidende Aufgabe der englischen Malerei entdeckt, die bis dahin so gut wie nicht existent war. Es gab zuvor nur sehr wenige englische Maler von Rang, die kunstbegeisterten Briten, meist Angehörige des Hochadels, sammelten Italiener und beschäftigten allenfalls Niederländer (Anthonius van Dyck, Willem van de Velde) und Deutsche (Hans Holbein). Dies änderte sich grundlegend in einer Zeit, in der englische Landschaftsgärten in ganz Europa den bis dahin vorbildhaften französischen Barockgarten in Theorie und Praxis verdrängten. Bedeutende Traktate über das Verhältnis des Menschen zur Natur und seine Sichtbarmachung in der Gartenkunst erschienen in England (Horace Walpole) und wurden seit der Jahrhundertmitte an aufgeklärten europäischen Fürstenhöfen gelesen und umgesetzt (Wörlitz). Die Wirkung der grossen englischen Landschaftsgemälde blieb jedoch zunächst auf die Insel beschränkt. Gerade deshalb erstaunt es noch heute, wie in einem so kurzen Zeitraum Bilder von solcher Aussagekraft entstehen konnten wie die der »Väter« der englischen Landschaftsmalerei: Joshua Reynolds, Richard Wilson und Thomas Gainsborough.

Gainsboroughs »Harvest Wagon« von 1767 (»Der Erntewagen«, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts) ist eine Inkunabel der englischen Landschaftsmalerei. In flüchtiger Malweise wird eine beiläufige, an sich unbedeutende Szene geschildert: Auf einem leeren Erntewagen, der von mehreren Pferden gezogen wird, befinden sich mehrere Landleute in ausgelassener Stimmung. Eine junge Frau benutzt die Radspeichen, um ebenfalls den Wagen zu erklimmen. Die Heugabel eines der Insassen sowie das rechts

ins Bild tretende Feld verraten, dass man sich auf dem Weg zur Ernte befindet, oder gerade von dieser zurückkehrt. Der Wagen mit den Landleuten steht am Waldrand, an einem Ort des Übergangs in jeglicher Hinsicht. Im nächsten Moment ist man schon auf dem Feld, bei der Arbeit oder auf dem Hof. Der Flüchtigkeit des Augenblicks entsprechen die vom spätsommerlichen Wind durchwehten Blätter und die Menschen, die eine Aktionseinheit mit der Natur bilden.

Gerade der letzte Punkt ist die grosse Neuerung: Der Mensch ist nicht mehr als Staffage in eine ihm fremde Umgebung gestellt, er ist Teil des Rythmus und der Stimmung der Natur. Es ist nicht unwichtig, zu wissen, dass Gainsborough für seine zahlreichen ländlichen Bilder genaue soziale Studien betrieben hat und auch das Elend der Bauern schonungslos darstellte, die »dark side of the landscape«.

Ein anderer Aspekt der englischen Malerei lässt sich anhand Thomas Girtins »Kirkstall Abbey, Yorkshire« (London, Vistoria and Albert Museum) von 1801 aufzeigen. Wohlgeformte Hügel umschliessen ein weites Tal, in dem die Ruine der mittelalterlichen Klosterkirche sichtbar wird. Spektakuläre Lichtverhältnisse inszenieren die hell aufleuchtenden Mauern wie in einer Vision. Das Interesse für vaterländische Altertümer und die Vergangenheit des eigenen Volkes und seiner Kultur sollte im 19. Jahrhundert ganz Europa erfassen, England war auch hierin ein Vorreiter. Die Atmosphäre ehrfürchtiger Erhabenheit wird von Girtin durch Korrektur der tatsächlichen Begebenheiten noch gesteigert – ein Prinzip, dessen sich wenige Jahre später Caspar David Friedrich ausgiebig bedienen sollte. Anders als der deutsche Romantiker durchbricht Girtin jedoch die Illusion, indem er Versatzstücke der realen Gegenwart, Bauern bei der Feldarbeit, einfügte.

Der grösste englische Landschaftsmaler ist zweifellos John Constable. In unzähligen Bildern porträtierte er die südenglische Küste, Landstriche und auch die Gegenden, in die ihn seine Reisen führten (Frankreich, Italien). Constable versuchte in Bildern von mitunter gewaltigen Ausmassen die intime Atmosphäre einer Landschaft mit erdnahen Farben in einer überwältigenden Dichte darzustellen. Was die Palette oder auch den oft bildbeherrschenden, bewegten Himmel anbetrifft, greift er auf die holländischen Seestücke (Porcellis) des 17. Jahrhunderts zurück. »Die Bucht von Weymouth« von 1816 (London, National Gallery) zeigt dies deutlich. Constables Küste ist jedoch menschenleer, keine Fischer holen ihre Netze ein, keine Schiffe löschen ihre Ladung. Es geht um den subjektiv erlebten Augenblick, in dem das Charakteristische der Weymouth Bay zur Anschauung gebracht wird. Noch weiter geht Richard Parkes Bonington in seinem Bild »Die normannische Küste« von 1823–24 (Paris, Musée du Louvre). Es handelt sich um ein Ölgemälde auf Leinwand, dennoch erweckt der Hauptprotagonist – der riesige Himmel – in seiner Zerrissenheit und Verwehtheit den Eindruck einer Aquarellstudie.

Den nicht mehr zu überbietenden Höhe- und deshalb den Endpunkt dieser Entwicklung stellen die späten Werke des Joseph Mallord William Turner dar, zum Beispiel »Norham Castle bei Sonnenaufgang«, entstanden zwischen 1835–40 (London, Tate Gallery). Die Landschaft ist in ihrer Gegenständlichkeit vollständig aufgelöst in eine Farb- und Lichtexplosion. Jede Kontur der Schlossarchitektur tritt hinter den alles beherrschenden visuellen Effekt der strahlenden Sonne zurück. Turners Spätwerke gleichen eher vielfach gebrochenen Farbspektogrammen voll luminarer Trunkenheit als tatsächlichen Landschaften.

Klassizistische und romantische Landschaftsmalerei in Deutschland und Skandinavien

In Deutschland steht die Landschaftsmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz im Spannungsfeld verschiedener Kunsttheorien. Vereinfacht gesagt handelt es sich um die der Klassizisten, die nach antiken und italienischen Vorbildern des 17. Jahrhunderts »ideale Landschaften« bevorzugten, und der Romantiker, denen es bei der symbolreichen Darstellung der einheimischen Landschaft sehr oft um naturphilosophische Inhalte ging. Die 1805 von Joseph Anton Koch gemalte »Heroische Landschaft mit Regenbogen« (Karlsruhe, Kunsthalle) ist von diesem Konflikt gezeichnet. Koch lebte die meiste Zeit seines Lebens in Rom und schuf dort »heroische Landschaften«, die in ihrer Radikalität weit über die Konzeptionen des 17. Jahrhunderts hinausgingen: In den »synthetischen« Landschaften, die aus einer Addition von Anschauungen bestehen und von Koch auch theoretisch definiert wurden, sind menschliche Figuren nur noch Staffage. Jedes Naturelement ist bis zum Horizont in absoluter Klarheit wiedergegeben. Ein derartiger Rationalismus war von grossem Einfluss auf die Landschatsmalerei des gesamten 19. Jahrhunderts.

Ein sehr wichtiger Maler ist der aus Cottbus stammende, früh verstorbene Carl Blechen, 1831–40 Professur für Landschaftsmalerei an der Berliner Akademie. Seine skizzenhafte Freilichtmalerei, die er sich während eines Italienaufenthaltes 1828/29 angeeignet hatte, sowie das Interesse für die neu entstehenden Industriebauten waren von nicht zu überschätzender Bedeutung für die Berliner Maler der nachfolgenden Generationen (Menzel, Corinth, Liebermann). In seinem um 1830 entstandenen »Walzwerk bei Eberswalde« (Berlin, Neue Nationalgalerie) dokumentiert Blechen eine der frühesten metallverarbeitenden Stätten Preussens: die damals hochmoderne Industrieanlage am Finowkanal. Zahlreiche vor Ort entstandene, nüchterne Zeichnungen gingen dem Gemälde voraus, das besonders durch die Hinzufügung der Fischer im Vordergrund zu einer »idyllischen« Landschaft verklärt wurde. Durch die Untersicht ist die Industrieanlage zu einem romantischen Bestandteil der Natur geworden. Noch weiter geht Blechen in seinem Bild »Die Waldschlucht« von 1831 (Berlin, Alte Nationalgalerie). Er verwertet Skizzen, die anlässlich seiner 1829 unternommenen Reise von Neapel nach Amalfi entstanden sind. Auch hier hat Blechen eine exakte Zeichnung des Mühltals im Gemälde verklärt: Die zerklüfteten Felsen, die durch Wasserkraft angetriebene Fabrik mit rauchendem Schornstein, die Holzfäller und das sprudelnde und von Sonnenreflexen glänzende Wasser sind zu einer kontrastreichen Einheit verschmolzen.

Caspar David Friedrichs Landschaften zählen zu den bekanntesten Bildern unserer Zeit, unüberschaubar sind die Monographien und Aufsätze zu seinem Werk. Die Faszination seiner mystischen Naturbilder ist ungebrochen. »Einsamer Baum« (Berlin, Alte Nationalgalerie), früher auch »Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung« oder »Harzlandschaft« genannt, entstand 1822, gemeinsam mit einem Abendbild (»Mondaufgang am Meer«, im selben Museum) als Tageszeiten-Diptychon. Das Auftragswerk für den Berliner Bankier J. H. Wagener verkörpert zwei gegensätzliche Lebensprinzipien: Das Morgenbild des »einsamen Baumes« eine Hinwendung zum irdischen Dasein, der »Mondaufgang am Meer« hingegen die Jenseitshoffnung. Beide Bilder operieren mit dem Prinzip der Unermesslichkeit, das sich in der Natur manifestiert. Die Dimensionen der weiten Ebene, in der der »einsame Baum« steht, wird durch den kleinen Kirchturm im Hintergrund vor den dunklen Bergen des nordböhmischen Jeschkengebirges sowie die im Schatten der Eiche grasenden Schafe deutlich. Der Baum überragt alle Ebenen, seine abgestorbene Spitze reicht bis zu den Wolken hinauf, die vor ihm zurückzuweichen scheinen. Er ist Sinnbild der erdverbundenen Lebenskraft und vereinigt alle Grundelemente: die Luft des Himmels, in den er hineinragt; das Erdental, das er beherrscht; das Wasser in Gestalt des Tümpels, an dessen Ufer er steht; sowie das Feuer, das sich als Morgenröte am Rand des Tümpels spiegelt.

Erhabene Naturthemen verarbeitete auch Johan Christian Claussen Dahl, der als Vater der norwegischen Landschaftsmalerei gilt. Wie Friedrich in Dresden ausgebildet und zunächst in Deutschland tätig, entdeckte er auf mehreren Reisen die spektakuläre Landschaft seines Heimatlandes. Die Ansicht des »Lyshornet bei Bergen« von 1836 (Oslo, Nasjonalgalleriet) etwa zeigt die Natur in ihrer Gewalttätigkeit und Schroffheit, die in dieser Unmittelbarkeit bis dahin nicht dargestellt wurde. Eindringliche Studien gingen den unzähligen Ansichten von Fjorden, Wasserfällen und Hochplateaus voraus. Dahls genaue und sichere Darstellungsweise sowie seine Themenwahl prägten bis in die 1890er Jahre hinein die skandinavische Landschaftsmalerei. Von dieser sei noch der bemerkenswerte »Waldsee« des in Düsseldorf ausgebildeten Norwegers Lars Hertevig von 1865 genannt (Oslo, Nasjonalgalleriet).

Eine völlig andere, zunächst weit populärere Richtung der romantischen Naturdarstellung vertrat Adrian Ludwig Richter, 1836–77 Leiter der Landschaftsklasse an der Dresdener Akademie. Richter ist heute vor allem für seine volkstümlichen Zeichnungen und Illustrationen von Märchen-, Erziehungs- und deutschen Reisebüchern bekannt. Das im Vergleich zu seinem graphischen und zeichnerischen Werk verhältnismässig dünne malerische Œuvre ist jedoch von ebenso grosser Bedeutung. Die »Überfahrt am Schreckenstein« (Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister) über die Elbe bei Aussig hat er um 1837 in mehreren Varianten gemalt. Richter integriert in die nur wenig überhöhte Naturdarstellung eine fiktive romantische Situation, die in den zahlreichen, mit Stahlstichen illustrierten Büchern des »Romantischen Deutschlands« in immer neuen Varianten wiederholt werden sollte. Die Reisegruppe setzt sich aus dem Ruderer, einem Harfenspieler und verschiedenen, in romantische Betrachtungen unterschiedlicher Tiefe versunkenen Mitfahrern zusammen. Das Bild zeigt die Wirkungen überwältigender Naturschauspiele auf den Menschen und zugleich die Anfänge des modernen Tourismus.

Französische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts

Die Durchsetzung einer reinen Freilichtmalerei (»Plein-air-Malerei«) vollzog sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich. Die zahlreichen Skizzen und Studien, die in den Jahrhunderten zuvor einer in Öl gemalten Landschaft vorausgegangen waren, wurden somit überflüssig. Natureindrücke wurden unmittelbar auf die Leinwand umgesetzt. Entscheidend an dieser Entwicklung beteiligt war die »Gruppe von Barbizon«, die diesen Namen von einem Dorf am Rande des Forêt de Fountainebleau bei Paris übernommen hatten. Dort kam seit den 1830er Jahren in den Sommermonaten eine immer grösser werdende Gruppe an Künstlern zusammen, die sich, mit wenigen Ausnahmen, ausschliesslich der Landschaftsmalerei widmete – die erste Künstlerkolonie im Sinne der klassischen Moderne. Zur ersten Generation gehörten Theodor Rousseau und Narcisse Diaz de la Peña, die hauptsächlich Ansichten des Waldes von Fountaine-bleau malten. Von François Millet stammen zahlreiche Bilder arbeitender Bauern, die weder idealisiert, noch anklagend in ihrem Elend gezeigt werden. Ebenfalls zur Gruppe von Barbizon ist Camille Corot zu rechnen. Vor allem sein Spätwerk nach 1850 sicherte ihm bis heute einen Platz unter den bekanntesten und einflussreichsten Landschaftsmalern. Als Beispiel sei sein um 1860 entstandener »Weg nach Sèvres« genannt (Paris, Musée du Louvre). Die sehr schlichte Bildkomposition wird bestimmt von dem breiten Weg in der Mitte, auf dem sich eine Bauersfrau sowie ein Reiter vom Betrachter entfernen, ihm also den Rücken zukehren. Rechts begrenzt ein Baum den Bildausschnitt, links wird im Hintergrund eine weite Landschaft sichtbar, die langen Schatten zeigen die nachmittägliche Entstehungszeit des Bildes an. Die intime Atmosphäre dieser an sich belanglosen Landschaft und der ruhige Bildaufbau erzeugen eine träumerische Stimmung absoluter Stille, zu der auch die abgewandten Gesichter der Menschen passen.

Ebenfalls dem Kreise der Babizon-Maler entstammte Charles-François Daubigny, der sich später nach Pontoise nördlich von Paris zurückzog und in unendlichen Variationen Uferpartien des Flusses Oise malte. Dort besass er ein Wohnboot, auf dem viele seiner Bilder entstanden. Der »Sonnenuntergang an der Oise« von 1865 (Paris, Musée du Louvre) gibt eine bestimmte Stunde, einen stimmungsvollen Himmelseffekt in einer absolut unspektakulären Landschaft wieder. Daubigny wurde und wird als grosser »Lyriker« unter den Schülern von Barbizon angesehen. Vincent van Gogh etwa schätzte ihn sehr und malte seinen Garten in Pontoise.

Wichtige Motive der französischen Freilichtmalerei waren Strände und Küstenpartien. Eugène Boudin, der vor allem als Lehrer Monets bekannt ist, dokumentierte die aufkommende Badekultur am Atlantik. »Der Strand von Trouville« von 1864 (Washington (D.C.), National Gallery of Art) ist eines seiner unzähligen Bilder, die an diesem Orte entstanden. Es zeigt einen Sommernachmittag am Strand, einzelne Gruppen sitzen zusammen, teilweise unter Sonnenschirmen, rechts ist die leichte Badearchitektur des mittleren 19. Jahrhunderts zu erkennen. Auffallend gross ist der Abstand des Malers zu den dargestellten Personen. Es geht Boudin um die Stimmung, die sich im typischen Strandlicht und der vagen Angabe von Urlaubern zeigt. Er gilt als wichtigster Vorläufer der Impressionisten. Auch Gustave Courbet, einer der energischsten und auch gewalttätigsten Verfechter der Naturmalerei, schuf unzählige Ansichten der Küste. Besonders »Die Küste von Etretat« nahe der Seine- Mündung in den Atlantik malte er mehrfach, u.a. 1870 (Paris, Musée d'Orsay). Das Motiv sollte auch bei Monet eine grosse Rolle spielen und hat zu einem bis heute anhaltenen Besucherstrom nach Etretat geführt, der angesichts der Tatsache, dass für das Betreten des Strandes, also für den Blick auf den Felsen von der Stelle aus, an der Courbet und Monet gestanden haben, Eintritt erhoben wird, noch weit kuriosere Blüten treibt als der Pilgerstrom zu den von C. D. Friedrich gemalten Kreidefelsen auf Rügen.

In die vorliegende Ausgabe sind Bilder der Impressionisten, vor allem von Claude Monet, Alfred Sisley, Camille Pissaro und Auguste Renoir, in grosser Zahl aufgenommen worden. Ihr Bekanntheitsgrad übertrifft sicher den aller anderen hier vertretenen Maler, ein einzelnes Werk hervorzuheben erscheint daher überflüssig. Einige allgemeine Bemerkungen müssen genügen: Besonders an Monet, dem bedeutendsten unter den Genannten, dessen theoretische Durchdringung seiner Malweise bekannt ist, zeigt sich die Intention der Impressionisten (ursprünglich eine abschätzig gemeinte Bezeichnung). Es ging ihnen um die sich stets verändernden Lichtreflexe auf den sich zunehmend auflösenden Gegenständen. Monet malte die Kathedrale von Rouen aus einem Hotelzimmer sowie einen Heuhaufen mehr als dreissig Mal vom selben Standpunkt aus, arbeitete jeweils nur wenige Stunden an einem Bild, bis sich die Lichtverhältnisse verändert hatten. Dann nahm er das am Vortag zur gleichen Stunde begonnene Bild hervor und malte an diesem weiter. Monet wollte stets den ersten Eindruck wiedergeben, den die Lichtreflexionen in ihm hervorriefen, und sein Wissen um die speziellen Eigenschaften der Gegenstände möglichst ausschalten. Topographische Angaben sind daher fast bedeutungslos geworden, die realen Landschaften sind nur die Folie, auf der sich der Hauptprotagonist der Bilder – das Licht – entfaltet.

Natürlich fehlen in der Sammlung auch nicht Bilder von Vincent van Gogh und Paul Gauguin, die sich mit unterschiedlichen Intentionen über die Landschaften der Impressionisten hinwegsetzten und sie, stark vereinfacht gesehen, mit symbolischen oder emotionalisierten Inhalten füllten. Gauguins »Bretonisches Dorf im Schnee« (Göteborg, Konstmuseum) entstand während des zweiten Aufenthaltes des Malers in der Bretagne im Jahr 1888. Es zeigt das für ihn zunehmend typische Prinzip der formalen Vereinfachung und Abstraktion von Häusern, Hügeln, Bäumen und Menschen. Den klobigen, flächigen Formen, die auch seine späteren Tahihi-Bilder auszeichnen sollten, entsprechen äusserst reduzierte, erdige Farben. Der Urzustand, der in solchen Bildern beschworen wird, hat jedoch nichts mit der vorzufindenden Natur zu tun. Gauguin kehrte sich radikal von der noch naturalistischen Malweise der Impressionisten ab. Die gesehene Natur durfte nicht in ihren Äusserlichkeiten erfasst und gemalt werden. Vielmehr mussten in den Bildern die visuellen Eindrücke von seinem Geist geordnet und neu zusammengestellt werden – Gauguin nannte diesen Prozess »Synthetismus«.

Einen völlig anderen Charakter haben die Landschaften Paul Cézannes. Wie Gauguin wandte sich auch er, dessen Lehrer Pissaro war, von der impressionistischen Augenblicksmalerei ab. Cézannes strenge Darstellungsprinzipien waren: Landschaften von jedem intellektuellen und emotionalen Beiwerk zu befreien, sie sollten ein »reines« Sehen verkörpern; zudem war er der Auffassung, Umrisslinien bildete erst das menschliche Auge, während die Natur aus Flächen bestünde, an deren Rändern diese Linien erst entstünden. Cézannes Bilder einer in verschiedene Farbflächen aufgeteilten Natur ohne jede Stimmung sollten von unüberschätzbarer Bedeutung für die hier nicht aufgenommene Landschaftsmalerei des 20. Jahrhunderts werden.

Russische Landschaftsmalerei des späten 19. Jahrhunderts

Eine eigenes Kapitel bilden die russischen Landschaftsmaler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Oft in Paris oder Düsseldorf ausgebildet, verarbeiteten sie immer auch die neuesten Entwicklungen des Westens, ringen aber zunehmend um eine sehr eigenständige Auffassung. Einige ihrer wichtigsten Vertreter wurden hier aufgenommen. Zu der ersten Generation gehört Iwan K. Aiwasowskij, einer der frühen und einflussreichsten Maler einer intensiv wahrgenommenen russischen Natur. Sein Gemälde »Die See« von 1864 (Feodosia, Ajvazovskij-Galerie) ist eines seiner rund 4000 Bilder, die stets das Meer mit seinen unterschiedlichen Effekten thematisieren. Dramatische, Kontrast reiche Farben unterstreichen die Schwere und den Ernst der Naturgewalt. Das am Horizont verblassende Sonnenlicht ist von einer fast aggressiven Symbolik – ein Charakteristikum der russischen Landschaften der kommenden Jahrzehnte. Ein wichtiges Ereignis für die russische Kunstgeschichte war die Gründung der »Genossenschaft für Wanderausstellungen« im Jahre 1870 in St. Petersburg. Die auch kurz »Wanderer« genannte Gruppe richtete sich z. T. gegen die akademische Malerei und versuchte, durch Wanderausstellungen auch ausserhalb der Zentren Moskau und St. Petersburg (u.a. in Kiew, Charkow, Riga, Odessa) ein breiteres Publikum zu erreichen und dadurch die einheimische Kunst zu fördern. Einen wichtigen Mäzen hatte die zunächst besonders von dem Porträt- und Genremaler Iwan N. Kramskoi, später auch von Ilja Repin bestimmte Gruppe in dem berühmten Sammler Pawel M. Tretjakow, dessen Besitz den Grundstock für die später nach ihm benannte Moskauer Galerie bildete. Einen hohen Rang nahm die Darstellung der heimatlichen Landschaft ein. Die wichtigsten Vertreter einer lyrisch geprägten, schwermütigen Landschaftsmalerei der 1870er und 1880er Jahre waren Alexej K. Sawrassow und Fjodor A. Wassiljew. Das Gemälde »Tauwetter« des sehr früh verstorbenen Wassiljew (St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum) erzielte des ersten Preis auf der ersten Ausstellung der »Wanderer« im Jahre 1871. Das »lyrische Stimmungsbild« erregte weithin Aufsehen durch die gewaltige Eindringlichkeit der geschilderten Naturstimmung: Es herrscht trübes Märzlicht, das auf den vergehenden Schnee und die tauenden Wagenspuren fällt. Krähen und eine einsame Bäuerin sind symbolische Zeichen der Auflösung einer Jahreszeit. Solche effektvollen Landschaften lehnte der gleichaltrige Iwan I. Schischkin, der an der St. Petersburger Akademie lehrte, ab. Seine Bilder, etwa »Fernsicht, Fluss Kaman« von 1884 (Moskau, Tretjakow-Galerie), sind von einer nüchternen Monumentalität. Diese beiden Grundrichtungen – »lyrische Stimmungslandschaften« und »naturalistischere« Darstellungen – bestimmten die russische Malerei bis über die Jahrhundertwende hinaus.

Ein wichtiger Vertreter der stimmungsvollen Landschaftsmalerei ist Isaak I. Lewitan, ein Schüler Sawrassows an der Moskauer Akademie. Er unternahm ausgedehnte Wanderungen durch seine Heimat und schuf parabelhafte Bilder von starker symbolischer Kraft. Ein Beispiel ist das 1894 entstandene Gemälde »Über der ewigen Ruhe« (Moskau, Tretjakow-Galerie). Es zeigt eine kleine Friedhofskapelle zwischen Holzkreuzen, auf einem Hügel am Rande eines silbrigen Sees, unter einem Abendhimmel. Einen eindrucksvollen Schlusspunkt unserer Sammlung bilden einige Bilder aus dem Spätwerk des Archip

I. Kuindshi, vor allem seine »Mondflecken im Wald, Winter« von 1905 (St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum). Es sind zunehmend irrationale Bilder, subjektive Seelenlandschaften, die eine bestimmte Stimmung in fast monströser Weise ausbauen. Mit ihrem überwältigenden symbolischen Gehalt sind sie mit keinen Werken des westlichen Europas vergleichbar. Allenfalls der norwegische Maler Harald Sohlberg und die Finnen Albert Edelvelt, Eero Järnefelt und auch zum Teil der bekannte Akseli Gallen-Kallela haben um 1900 vergleichbare Landschaften geschaffen.

Weiterführende Literatur

- John Barrell, The Dark Side of the Landscape. The Rural Poor in English Painting 1730–1840, Cambridge 1980.
- Erich Steingräber, Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei, München 1985.
- Oskar Bätschmann, Nicolas Poussin: Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesunglück und die Grenzen der Malerei, Frankfurt am Main 1987.
- Reindert L. Falkenburg, Joachim Patinir. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life, Amsterdam und Philadelphia 1988.
- Sheila McTighe, Nicolas Poussin's Landscape Allegories, Cambridge 1996.
- Herren der Meere – Meister der Kunst. Das holländische Seebild im 17. Jahrhundert, hg. von Jeroen Giltaij und Jan Kelch, Ausstellungskatalog Rotterdam und Berlin 1996/97.
- Josephine Walpole, Art and Artists of the Norwich School, Woodbridge 1997.
- Maike Christine Post, Studien zu John Constables English Landscape Scenery, Aachen 1998.
- Landschaft als Kosmos der Seele. Malerei des nordischen Symbolismus bis Munch 1800–1910, hg. von Götz Czymmek u.a., Ausstellungskatalog Köln 1998.
- Natuur en landschap in de Nederlandse Kunst, hg. von Reindert Falkenburg und Jan de Jong, Ausstellungskatalog Zwolle 1998.
- Andreas Burmester, Christoph Heilmann und Michael F. Zimmermann (Hg.), Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei, München 1999.
- Norbert Schneider, Geschichte der Landschaftsmalerei: Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 1999
- Nils Büttner, Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000
- Walter Samuel Gibson, Pleasant Places. The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael, Berkeley, California 2000
- Die flämische Landschaft 1520–1700, hg. von Klaus Ertz u.a., Ausstellungskatalog Essen und Wien 2003/04.

Bijlage 2

Eine neue Bedeutung der Landschaftsmalerei - Auf die Perspektive beziehen -
Chigusa Fujinawa - Hyogo University of Teacher Education

I. Die europäische Landschaftsmalerei und die Perspektive

Es war erst im 16. Jahrhundert, dass in Europa man mit deutlichen Vorstellungen das Wort "Landschaft" verband: A. Dürer hat erstmalig den Maler Joachim Patinir als "meister Joachim, der gut landschafft mahler" im Niederländischen Tagebuch vom 5. Mai 1521 erwähnt.
Das Wort "Landschaft" hatte keine Entsprechung im Griechischen und Lateinischen. Dafür war "prospectus" verwendet worden. In Europa hatte das Wort "Landschaft" ursprünglich einen Prospekt der Natur oder Stadt bedeutet. In der Renaissance wurde der Prospekt nach den strengen Regeln der Perspektive eingerichtet: das Word "Landschaftsmalerei" kam auf.
Erstmals entstand eine Komposition der menscheninitiativen Landschaftsmalerei, in der der Mensch (Subjekt) die Natur (Objekt) beherrscht.

II. Die ostasiatische Landschaftsmalerei und die Maltechnik San-en-ho

Es gibt zwei japanischen Wörter, die Landschaftsmalerei bedeuten, nämlich Fukeiga und Sansuiga. Die zwei Wörter bedürfen zunächst einer Erläuterung.
Fukeiga in der heutigen Bedeutung als malertechnischer Terminus ist ein in der Meiji-Zeit (Ende 18.Jhdt.) übersetztes Wort vom Niederländischen und Englischen. Vor der Meiji-Zeit war nicht der Begriff Fukeiga, sondern Sansuiga gebraucht. Sansuiga (Shan-shui hua) wurde im 13. Jahrhundert mit dem Zen-Buddhismus aus China eingeführt und hat sich begrifflich und technisch zum japanischen Stil entwickelt. In China sind Fukei (feng-ching) ebenso wie Sansui von alters her gebraucht; z.B. In dem Buch (Jin shu, Historie der Chinesischen Dynastie, herausgegeben im 7.Jhdt.) steht folgendes geschrieben: "Selbst wenn Fukei (Landschaft) auch nicht so besonders ist, so werden Berg und Wasser doch ausserordentlich schön befunden, wenn man die Augen zu ihnen aufschlägt."In China wurden eher Berge und Wasser als solche im Sinne von Fukei für wichtig gehalten, wenn man über die Natur sprach, bedeutet Luft, eigentlich Wind und Licht, mithin eine ganze Szene der Luft und des Lichtes. Dieser Gesichtspunkt geht zurück auf eine Denkweise in den berühmten Schriften des Konfuzius, dem (Lun-Yu, 5.Jhdt.vor Chr.), in denen Berg und Fluss eine besondere Bedeutung zugemessen werden. In Ostasien waren seit alters her Berg und Fluss heilige Orte, wo die Götter wohnen.
Als in Japan der Begriff "Landschaftsmalerei" mit dem Wort "Fukeiga" ins Japanische übersetzt wurde, hatten die Japaner die atmosphärischen und lichtvollen Landschaftsmalereien der Niederländer im 17.Jhdt. und der französischen Impressionisten des 19.Jhdt. im Sinn. Darum musste das ins Japanische übersetzte Wort nicht "Sansuiga", sondern "Fukeiga" sein. Die Tradition des Sansuiga wird aber heute noch in der japanischen Landschaftsmalerei gepflegt.
Die ostasiatische traditionelle Landschaftsmalerei wird durch San-en-ho (drei Fernen d.h. Höhen-, Tiefen-, und Weitenferne: Ausdrucksweise der Ferne von drei Gesichtspunkten in der Landschaftsmalerei) komponiert. Im Buch (Erhabene Mitteilungen von Wäldern und Flüssen) von Kuo Hsi (nach 1000 bis ca.1090) steht folgendes geschrieben: "Es gibt drei Typen der Komposition, um einen Berg zu malen. Wenn man zur Bergspitze vom Fuss hinaufsieht, heisst es 'Höhenferne'. Wenn man hinter den Berg vom vorn stehenden Berg hinabsieht, heisst es 'Tiefenferne'. Wenn man den fernen Berg vom nahen Berg hinüberschaut, heisst es 'Weitenferne'. 'Höhenferne' bietet einen strengen, schroffen Eindruck, 'Tiefenferne' einen übereinanderliegenden tiefsinnigen Anblick und 'Weitenferne' eine ruhige undeutliche Weitsicht."
Man betrachte seine Landschaftsmalerei <Vorfrühling> Dieses Bild ist aus allen drei Fernen komponiert, daher bewegt sich der Betrachter selbst entsprechend jedem Gesichtspunkt im Bild. Im oberen Teil des Bildes ragt der hohe Berg, dessen Fuss mit dem aufsteigenden Nebel bedeckt wird, kräftig empor; hier handelt es sich um Höhenferne. Links mitten im Bild fliesst der sich schlängelnde Fluss ruhig in die Ebene; hier liegt Weitenferne vor. Im Unterteil des Bildes überragen die steilen Berge einander und die Bäume mit bewegten Zweigen rufen den Hauch des Frühlings hervor; hier haben wir es mit Tiefenferne zu tun. Die geheimnisvolle Szene der grossen Natur, in der die Ausdrucksweisen der Fernen aus drei Gesichtspunkten komponiert in einem Bild zusammenschmelzen, ist im ursprünglichen Sinne des Wortes "phantastisch", der reinen Phantasie entsprungen.
Das Bild <Eine Reise im Gebirge> von Fan K'uan (1030), ein Meister der Höhenferne, zeigt die zur Bergspitze vom Fuss des Berges aus nach oben hin betrachtete Landschaft. Trotzdem ist die Bergspitze weder schmal noch unklar. Der hohe Berg, der eigentlich in der Ferne liegen soll, ist grösser und kräftiger als die unmittelbare Nahszene gemalt. Deshalb ist uns zumute, als ob der Berg näher als die nahe liegenden Felsen an uns heranträten. Wenn wir aber auf die Nahszene aus der Vogelperspektive den Blick lenken, fällt eine Gesellschaft von Reisenden mit ihren Eseln auf dem Pfad uns ins Augen. Dann bemerken wir schliesslich, dass der Berg doch in der Ferne liegt. Die Komposition der irrationalen Ferne in der chinesichen Landschaftsmalerei drückt eine geheimnisvolle erhabene Schönheit der Natur aus.
Die ostasiatische Landschaftsmalerei ist kein Ausdruck eines Schnittes der Natur von einem festen Gesichtspunkt ausgehend, sondern vielmehr Komposition von bewegten Gesichtspunkten in der Natur, mithin naturinitiative Weltanschauung.

III. Die neue Bedeutung der deutschen romantischen Landschaftsmalerei

(1) Caspar David Friedrich (1774-1840)
Der Kammerherr F.B. v. Ramdohr kritisiert an Friedrichs Gemälde, dass es als Gemälde der Kreuzigung anmassend sei und als Landschaftsmalerei gegen die Grundlagen der perspektivischen Raumkonstruktion verstosse: "Die schöne Landschaft muss durchaus mehrere Plane (Ebenen) darstellen,

an der sich die Wohlgestalt der Linienperspektive zeigen kann, und die Darstellung eines einzelnen Körpers aus einer Landschaft, wie etwa eines Baumes einer Felsenspitze, eines Hauses, einer stillstehenden Wasserfläche gehören gar nicht vor sie... Der Maler hat gar keinen Standpunkt angenommen oder auch annehmen, können, um dasjenige auszudrücken, was er ausdrücken wollte."
Diese Kritik trifft zu. Friedrich konnte nicht die Freiheit des Standpunktes, des perspektivischen Gesichtspunktes haben, um die göttliche erhabene Natur zu malen. Folglich erschien ein extremer Kontrast auf seinem Bild. Er musste jeden Stoff von der Natur auch in der Ferne mit andächtigem Sinn genau malen.
Das Bild <Morgen im Riesengebirge> das aus dem Gebirge in der unendlichen Ferne und aus zwei exakt gemalten Menschen komponiert ist, die an einem auf dunklem Fels stehenden Kreuz weilen, dieses Bild ist ebenfalls nicht in Ramdohrs Sinne als "schöne Landschaft" zu verstehen. In den oben genannten Landschaften von Friedrich kann man keine Grundlagen einer perspektischen Raumkonstruktion unter einem festen Gesichtspunkt annehmen, sondern hier liegt vielmehr eine Ausdrucksweise der Ferne von einem bewegenden Gesichtspunkt aus wie in der ostasiatischen Landschaftsmalerei vor.
Ein solcher Kontrast von nächster Nähe und weitester Ferne anstelle mehrerer Ebenen der Perspektive bedeutet auch die Einsamkeit und Angst des kleinsten Menschen vor der grössten Natur. Die einfacheren Farben und Kompositionen drücken umso mehr Geistigkeit aus, z.B. <Mönch am Meer> und <Das Eismeer>. Eine neuer Begriff kam im Zusammenhang mit solchen Gemälden auf: "Erdlebenbildkunst" wurde nun anstelle des Begriffs Landschaftsmalerei von C.G.Carus (1789-1869) formuliert.

(2) Philipp Otto Runge (1777-1810)
Runge, der in vielem Friedrich gleichende Maler der deutschen Romantik, hat ebenfalls Landschaftsmalerei für eine göttliche Malerei gehalten. Die Zeit der Historienmalerei ende, meinte Runge, und ihr Nachfolger solle die neue Landschaftsmalerei sein. Michelangelos stellte für Runge den "Grenzstein der historischen Composition" dar, und "nach Michelangelo und Rafäl ist eigentlich nichts Historisches mehr entstanden, alle schönen Compositionen neigen sich zur Landschaft hin."
Hier sollte die Landschaft nicht mehr das objektiv Gegebene sein, sondern der geheimnisvolle Spiegel subjektiven Erlebens. Für Runge war die Landschaftsmalerei der Ausdruck nicht der sachlichen Blumen und Bäume, sondern des Menschen selbst und seiner Eigenschaft und Leidenschaft in allen Naturerscheinungen. Runge schrieb: "Die Sache würde für jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen, allein aus diesen müsste doch die Landschaft hervorgehen."
Daher erscheinen Arabesken und Hieroglyphen von Kindern und Blumen auf seinen Malereien. Nach einer solchen neuen Landschaftsmalerei hat er in der Bildreihe <Die vier Zeiten> sein ganzes Leben lang gestrebt. Das Gemälde <Der Morgen> mit der Göttin (Maria oder Aurora) und dem Säugling (Christus oder Morgenkind) ist Landschaftsmalerei, welche die Geburt der Menschheit und den Anfang des Kosmos ausdrückt. Göttin und Engel schweben wie schwerelos in der Morgenluft. Die Landschaftsmalerei von Runge gehört nicht der Welt der europäischen Perspektivmalerei an, sondern vielmehr zu jener der Arabeske.

IV. Neue Bedeutungen der Landschaftsmalerei in der Gegenwart

(1) Die europäische Perspektivmalerei wurde gründlich durch die Kubisten am Anfang des 20.Jahrhunderts zerstört und es folgte die Zeit der abstrakten Kunst. Der Verstoss gegen die Perspektive in der deutschen Romantik hatte somit die Bedeutung eines Vorläufers. Während das Interesse der Kubisten aber mehr der Form galt, war das der Romantisten mehr für das Herz eingenommen. Die genaue Darstellung eines einzelnen Körpers in der Landschaft und das geistige Interesse bei Friedrich liegen daher mehr in der Nähe der ostasiatischen Perspektivmalerei.
An dieser Stelle möchte ich kurz den Unterschied zwischen Friedrichs und der ostasiatischen Landschaftsmalerei erörtern. Friedrich wünschte von Herzen die Vereinigung von Menschen und Natur wie bei der Busse oder bei Prüfungen: "Ich muss mich dem hingeben, was mich umgibt, mich vereinigen mit meinen Wolken und Felsen, um das zu sein, was ich bin." Das Trachten nach der Versöhnung von Menschen und Natur ist der eigentliche Charakter der ostasiatischen Landschaftsmalerei (Sansuiga). Nach den Worten von Kuo Hsi gibt es verschiedene Landschaften, wie z.B. die Landschaft, zu der man gehen, die man überblicken, in der man spielen oder in der man bleiben möchte. Der tugenthafte Mensch suche die Landschaft, in der er spielen oder bleiben könne, und Maler sollten solche Landschaften malen. Hier kann man so eine Grossmütigkeit, wie die, dass Natur und Mensch sich von selbst versöhnen, fühlen. Das könnte durchaus der ostasiatischen naturinitiativen Weltanschauung entsprechen. Friedrichs Leiden lagen daher, wie ich meine, in der Suche nach der Vereinigung von Natur und Mensch unter der Tradition der europäischen menscheninitiativen Weltanschuung. Die Erörterung dieses Themas bleibt für mich auch weiterhin künftige Aufgabe und Herausforderung.

(2) R.Rosenblum stellt die Strömungen der Romantik in seinem Buch <Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko> (1975) dar. Ich möchte hier auch Anselm Kiefer (1945-) im Zusammenhang mit der Perspektive nennen. Im unendlichen Raum von Kiefer kann man solch eine mystische Stimmung der Natur und Einsamkeit des Menschen, wie bei Friedrich erkennen. Im Aquarell <Deutsche Heilslinie> von Kiefer, der die Schwere der deutschen Geschichte bewusst reflektiert, ist die Erlösung durch die Verbindung des Regenbogens mit Blut angedeutet. Die extrem ausdehnende Wüste erinnert uns an das Gemälde <Das grosse Gehege> von Friedrich. Kiefers <See Genezareth> ist die Landschaftsmalerei des sehr alten und schönen mystischen Sees Genezareth. In dieser Collage ist von Blei, Silber, einem Beifuss-Zweig, Holzkohle und einer Wolken-Photographie Gebrauch gemacht. Das Blei, das eines der urältesten Materialien der Juden ist, symbolisiert zusammen mit allen anderen verwendeten Stoffen die uralte Natur. Diese Welt liegt in der Nähe von Runges Arabeske mit der Göttin, den Kindern und den Pflanzen. Kiefer hat die göttliche erhabene Natur in einer Collage, in moderner Technik ausgedrückt. Daher könnte man sagen, dass Kiefer in gewisser Weise die Bedeutung der deutschen Romantik übergenommen hat.
(3) In der Gegenwart geht es für die Landschaftsmalerei weder um Perspektive noch um San- en-ho. Es geht auch weder um konkrete noch um abstrakte Malerei. Friedrich sagt "Der Maler soll nicht bloss malen, was es vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht." "Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz" Ni Zan (1302-74) hat die folgende Inschrift auf seiner, einem Freund geschenkten Bambusmalerei verfasst: "Meine Bambusmalerei ist Abbild des schöpferischen Geistes in meinem Herzen." Sein Gemütszustand beim Malen soll sich dem Schöpfer nähern und mit dem Himmel spielen. Kiefer sagt: "Dem Künstler gilt der Gedanke." In der Landschaftsmalerei sind am wichtigsten "Herz" und "Geist". Das Herz, das die ewige Grösse und die unveränderliche Erhabenheit der Natur zu empfinden in der Lage ist, sollte zu jeder Zeit der Landschaftsmalerei eine neue und frische Bedeutung geben.

Anmerkungen

[1] A.Dürer, Schriftlicher Nachlass, hrsg.von H.Rupprich, Berlin 1956, I,S.167, E.Steingräber, Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei, München 1956,S.142
[2] Das Wort "Landschaft" bedeutet im Mittelhochdeutschen "Einwohnerschaft des Landes". Dieses Wort haben niederländische Maler zur terminologisch verändert in "landschap". In den germanischen Sprachen bedeutet "land" eigentlich "Erdboden", "Festland", "dörfliche Gegend" und "Staat", und "-schap" fügt die Bedeutung einer Art von Zustand oder Beschaffenheit hinzu. Das französische "paysage" in den romanischen Sprachen ist ähnlich beschaffen. "Landschaft" bedeutet nämlich eine Art von alltäglichem Zustand bzw. Verhältnisse eines Landes, in dem Menschen leben und solch eine Natur ist der Gegenstand der europäischen Landschaftsmalerei gewesen. Dagegen waren die beliebten Gegenden der ostasiatischen Landschaftsmalerei steile Berge und stille Täler, wo Menschen nur unter schwersten Umständen leben und nur Einsiedler oder Eremiten wohnen können.
[3] Vgl., S.Matsumoto, The establishment of the landscape painting - In the case of Western-style oil painting in Japan - : In Bigaku (Ästhetics) Vol.45 No.2, 1994, S.56 ff.
[4] (Kuo Hsi) : In (Gesammelte Lehre der ostasiatischen Maler) Tokyo 1979, Vol.1,P.54
[5] C.D.Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Berlin 1974, S.140ff.
[6] Vgl. H.v.Einem, Caspar David Friedrich, Berlin 1938, S.98
[7] C.G.Carus, Neun Briefe über Landschaftsmalerei, 1831, Faksimiledruck, Heidelberg 1972, S.118
[8] P. O.Runge, Hinterlassene Schriften, Hamburg 1840-4, Faksimiledruck, Göttingen 1965, I,S,6
[9] a.a.O., I, S.27
[10] C.D.Friedrich, a.a.O.,S.227
[11] (Kuo Hsi) a.a.o., Vol.1,P.45
[12] C. D.Friedrich, a.a.O.,S.125
[13] a.a.O.,S.92
[14] (S.Nakamura <Entwicklung der chinesischen malerischen Lehre>), Tokyo 1965, P.733
[15] J.Siegel, ed., Artwords 2, Michigan 1988 (Trans. T. Kinosita, "Artwords", Tokyo 1992,P.114)

http://www.kclc.or.jp/humboldt/fujinawg.htm

Bijlage 3

Kan de comparatieve filosofie een bijdrage leveren aan de verzoening tussen religies?
Ulrich Libbrecht

Prof.dr.Ulrich Libbrecht hield deze lezing op de 7e Interreligieuze Ontmoetingsdag, zondag 16 november 1997, georganiseerd door de Werkgroep Interreligieuze Samenwerking (WIS). Voor een recensie van zijn boek "Inleiding Comparatieve Filosofie" verwijzen wij naar GAMMA jrg.4/nr. 2.
Comparatieve filosofie is geen vergelijkende godsdienstwetenschap. Deze laatste houdt zich bezig met het vergelijken van religies zoals ze in hun oppervlaktestructuur verschijnen, d.w.z. binnen de context van een bepaalde cultuur. Comparatieve filosofie gaat, vertrekkend vanuit de bestaande religies, op zoek naar hun gemeenschappelijke dieptestructuur. Dit betekent dat deze dieptestructuur zelf geen religie is en ook niet de pretentie heeft zich in de plaats van die religies te stellen, ook niet als een soort 'Vernunftreligion'. Dit heeft als gevolg dat comparatieve filosofie ten aanzien van de religies geen waardeoordelen velt: voor haar zijn alle religies niet alleen evenwaardig, maar ook even waar; de ene is niet 'warer' dan de andere en geen enkele is de 'waarste'. De zaken liggen uiteraard anders voor wie zich tot een van deze belijdenissen bekent. Comparatieve filosofie werkt alleen met modellen; dit zijn een soort algebraïsche structuren, die formele relaties opzoeken, maar zelf geen inhoud hebben. De inhoud moet uit de bestaande levende of toekomstig mogelijke religies komen. Dit alles heeft voor gevolg dat comparatieve filosofie onbelemmerd de vraag naar het `wezen' van de religie kan stellen.

Omdat het initieel materiaal echter uit bestaande religies moet verzameld worden, is het noodzakelijk dat we ervoor zorgen dat onze informatieve situatie zo breed mogelijk is. Voor sommigen betekent dit evenwel een hermeneutische reoriëntatie ten aanzien van dit basismateriaal. Meestal is de eigen religie uiteraard de enige echt bekende, niet alleen in haar kennisdimensie, maar ook in haar belevingsdimensie; verwante religies vallen nog net binnen de schemerzone van ons eigen realiteitsbewustzijn, maar vreemde religies blijven meestal onbegrepen, omdat wij niet over een sleutel beschikken om ze niet alleen objectief te benaderen, maar ook om hun emotionele impact te ervaren.
Chuang-tze zei reeds in de vierde eeuw voor Christus: "Hoe kan je aan een kikker die op de bodem van een put leeft de grootheid van de oceaan beschrijven? Hij zal u niet begrijpen." Een kikker die in een diepe waterput leeft heeft een horizont die samenvalt met de wanden van zijn put. Kijkt hij omhoog dan ziet hij aan het einde van zijn put een klein blauw cirkeltje, dat hij identificeert met de gehele hemel. Dit is een mooi beeld om te beschrijven hoe iemand die geen andere horizont heeft dan die van zijn eigen beschaving ook overtuigd zal zijn dat er buiten zijn religie geen andere kan bestaan die recht heeft op het bezit van de waarheid. In dergelijk verengend perspectief kan uiteraard geen comparatief denken opgebouwd worden. Om zich met enige academische allure van de gehele zaak af te maken en zijn eigen onkunde niet te moeten toegeven, besluit men dan maar dat religies, evenals de culturen waarin ze ingebed zijn, incommensurabel zijn.
Het vraagt een zekere moed om de wereld vanuit een vogelperspectief te bekijken, niet alleen omdat het opstijgen zelf grote inspanning vraagt, maar omdat men in de open ruimte wetenschappelijk uitermate kwetsbaar is. Maar alleen vanuit een dergelijk perspectief kan men tezelfdertijd in vele valleien kijken. Wie vast gekluisterd zit in één enkele vallei is overtuigd van zijn grote gelijk, want over de andere valleien is hij niet geïnformeerd. Enkele *rari nantes* trekken wel over de bergen om in de nabije dalen onderzoek te doen naar de daar vigerende levensvisies, maar hun reisverslag wordt slechts als een curiosum gelezen - als het al gelezen wordt, en dan in het rariteitencabinet opgeborgen. Maar omdat ook de vogel die het waagt boven de bergen uit te stijgen zijn nest in een van de dalen heeft, blijft het gevaar hem bedreigen dat hij de dingen toch nog vanuit zijn eigen traditioneel denk- en zijnskader bekijkt. Daarom hebben wij geprobeerd een model te bouwen dat zo paradigmavrij mogelijk is. Dit kunnen we hier echter niet beschrijven, omdat we ons hier zullen beperken tot de vraag naar de religie als dieptestructuur. We verwijzen dan ook naar onze studie Inleiding Comparatieve Filosofie, 1995.

Rilke dicht: "Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen, die sich über die Dinge ziehn...", en dit lijkt mij de beste strategie om een breed perspectief te ontwikkelen. Elk van ons is uit de ruimte van het Mysterie in de zee van de fenomenaliteit gevallen, en rond het punt waar hij terechtkomt, tekenen zich groeiende kringen af. De binnenring van het leven onder de eigen toren geeft ons uiteraard de hoogste geborgenheid, en hier kunnen we het best de belevings-dimensie van het religieuze bewustzijn tot de onze maken: de symboliek is ons vertrouwd en de taal ons bekend. Maar dit is geen reden om zelfgenoegzaam binnen de muren van zijn eigen kleine stad als binnen de ring van de zekerheid te vertoeven, in de overtuiging dat alle anderen toch maar barbaren zijn. Erasmus zei reeds eeuwen

geleden: "Ego mundi civis esse cupio", ik verlang een burger van de wereld te zijn. Hij zegt niet: ik ben een burger van de wereld, want het zou al te goedkoop zijn de eigen universaliteit te poneren zonder er enige invulling aan te geven. Het is een moeizaan proces dit wereldburgerschap te realiseren, omdat we door onze opvoeding alleen al binnen een nauwe en vaak zelfgenoegzame kring gehuisvest zijn, en we weinig geïnformeerd zijn over wat in deze grote wereld allemaal voorhanden is.
Ik kies dan ook klaar en duidelijk voor de gelijkwaardigheid van alle religies. Men mag nog zo overtuigd zijn van het feit dat de eigen religie torenhoog uitsteekt boven alle andere, dit is een overtuiging die men alleen zou kunnen waarmaken als men ook alle andere religies ten gronde kent; en dit is in de regel niet het geval. En ook als men ze verstandelijk bestudeerd heeft, ervaart men ze nog niet in het emotionele vlak van binnenuit. Ik kan dus niet als uitgangspunt nemen de idee van Levinas dat de joodse religie een religie voor volwassenen is in tegenstelling tot de gevoelsreligies, of de idee van Karl Barth dat het christendom iets *sui generis* is, dat naast alle andere religies een aparte categorie vertegenwoordigt. Ik hou meer van de idee van Gandhi dat men overal religieuze grootheid vindt en dat de ene religie niet meer waard is dan de andere. Wie het concept 'waarheid' hanteert, moet eerst antwoorden op de vraag 'quid est veritas?' en een definitie van het begrip waarheid zelf geven. Waarheid in de wetenschap slaat op de innerlijke consistentie vau het systeem en daarnaast op de toepasbaarheid op de fenomenale werkelijkheid.

Nu kan geen enkele religie pretenderen consistent te zijn. Zou dit wel het geval zijn, dan zou haar systeem meteen de weerlegging van alle andere systemen inhouden. Wat haar toepasbaarheid betreft, blijkt dat deze wel geldt voor de maatschappij waarin ze de gangbare religie is, maar daarom nog niet voor andere maatschappijen die gans andere basiswaarden huldigen. Dit is, bij wijze van voorbeeld, maar al te duidelijk gebleken wanneer men het christendom invoerde binnen de Chinese maatschappij, waar men niet eens begreep wat men onder een 'god' moest verstaan en daar ook geen woord voor had, zodat men god aanduidde als *t'ien-chu*, de meester van de hemel. Deze consistentie is echter helemaal geen noodzakelijke voorwaarde, omdat een religieuze leer opgebouwd is met symbolen en dus geen wetenschap is, maar een 'symbolon' (zoals we verder zullen zien). Het concept religie mag dan ook niet monolitisch benaderd worden - door ze bijvoorbeeld als 'godsdienst', dienst van of aan God, te definiëren; er bestaan immers ook religies die geen godsconcept kennen. Religie verschijnt in de wereld als een 'goddelijke' kaleidoscoop: een andere cultuur betekent ook een andere 'waarheid', dit wil zeggen een ander geloof. Wij moeten goed voor ogen houden dat het woord ge-love-n (evenals het Engels be-lieve) afgeleid is van "love": het is datgene waarvan men houdt.
Evenmin als men van een kunstwerk kan zeggen dat het waar is, kan men dit van een religie; wel kan men over de authenticiteit van de religieuze beleving spreken. Een religeuze waarheid 'an sich' heeft eigenlijk geen betekenis, het is altijd een waarheid 'für mich'. Ook gaat het niet op - en getuigt het in feite van weinig fijn-gevoeligheid - van een andere religie te zeggen dat ze een 'gedeeltelijke' waarheid bezit - zoals men dit graag als een oecumenische toegeving formuleert: een gedeeltelijke waarheid is in de rechtspraak nog altijd een leugen door verzwijging. Laten we dus, vanuit een filosofische methodologie, de oude catechismuszin "zo leren de ketters, edoch ze dolen" schrappen. Er bestaat een Japanse spreuk die zegt; "Het kan de berg niet schelen langswaar je hem beklimt". Het belangrijkste is het klimmen; wie in het dal blijft zitten met het boek van de enige waarheid onder de arm is geen religieus mens. Bovendien kan een mens niet anders dan opklimmen uit dat dal waarin hij geboren is. Mensen hebben hun beschaving in de regel niet gekozen, evenmin als de religieuze context waarin ze als kind zijn opgegroeid. De oude Chinese idee dat wij allen een specifiek ‘Bevel des Hemels’ hebben, geldt ook voor culturen Hoe meer variatie, hoe rijker het religieuze landschap.

I. RELIGIE ALS DIEPTESTRUCTUUR

De eerste belangrijke vraag die hier gesteld wordt is die naar het wezen van de religie als dieptestructuur. In de oppervlaktestructuur is elke religie een complex geheel van dogma's, ethische voorschriften, teksten en gebeden, liturgieën en kerkstructuren...De diversiteit is zo groot dat ze zelfs in een gedetailleerde godsdienstfenomenologie niet uitputtend kan beschreven worden. Toch is het duidelijk dat religies van semitische oorsprong totaal verschillend zijn van die uit het Verre Oosten. Het verschillend accent blijkt al uit de vele vervolgingen, inquisities en godsdienstoorlogen in de westerse landen alleen omwille van dogmatische meningsverschillen en het feit dat in de boeddhistische wereld nooit een godsdienstoorlog werd gevoerd. De oosterse wereld hechtte meer belang aan de praktijk, d.i. aan de religieuze beleving, dan aan de leer. Betekent dit alles niet dat we onmogelijk uitgaande van de leer langs inductieve weg tot het wezen van de religie zelf kunnen komen?

Daarom proberen we eerst, louter filosofisch, te vatten wat de dieptestructuur is die aan de basis ligt van alle religies als oppervlaktestructuren. Een eerste vaststelling is, dat er eigenlijk slechts twee grote typen van levensbeschouwing bestaan, die verband houden met twee menselijke basisfuncties, die van de kennis en die van de beleving. De eerste is het rationalisme, dat als basisgedachte heeft dat er geen mysterie bestaat. Simon Stevin zei al eeuwen geleden: "Een wonder en is geen wonder", daarmee een gezond principe van het wetenschappelijk denken vastleggend. Voor de rationalist is dat wat wij mysterie noemen een restfactor, die in de toekomst altijd maar zal verdunnen en geleidelijk oplossen in de *omniscientia*. De andere opvatting beschouwt het Mysterie als fundamenteel: de gehele fenomenale werkelijkheid wordt gedragen door een diepere 'Real Reality', die het gekende altijd zal blijven omgeven als een 'apeiron' (Anaximandros), als een 'Umgreifendes' (Jaspers); voor boeddhisten is dit de eeuwige oceaan die de golven genereert, draagt en weer in zich opneemt; voor de monotheïsten is dit God die de bron is van al het bestaande. Nu is het duidelijk dat, indien er geen mysterie bestond, er ook geen religie nodig was, of dat deze hoogstens een tijdelijk bestaansrecht zou hebben en geleidelijk zou verdrongen worden door de wetenschap. De relatie tussen religie en wetenschap wordt door veel religieuze mensen ervaren als een vorm van ontluistering, Entzauberung (M. Weber) van het bestaan. Ik kan me met deze stelling absoluut niet eens verklaren. Voor de middeleeuwer was de kosmos niet meer dan een uitspansel, een dak boven de aarde, waar de goede God wat sterretjes had tegenaan geprikt, of in een meer gedurfde theorie zijn eigen licht door de gaten in het uitspansel liet schijnen. Wij hebben het aan de wetenschap te danken dat wij er nu enig idee van hebben hoe overweldigend groot dit heelal is. Deze kennis kan alleen het mysterie van het bestaan in kracht doen toenemen en onze religieuze gevoelens veel intenser maken. De wetenschap geeft het Mysterie zijn ware luister door het uit de kring van de magie te verlossen en onze aandacht te richten op het ware wonder, niet op de magie van het onbegrepene, het irrationele.

Dit wonder dat men overal ter wereld heeft ervaren, wordt dan paradigmatisch geïnterpreteerd. Wij kunnen niet gemakkelijk achterhalen waarom men in een bepaalde cultuur een bepaald beeld van het Mysterie ontwikkelt; de oorsprong van mythische verhalen verdwijnt in de nevelen der tijden. Ik stel evenwel vast dat de wereld van het Verre Oosten (China en Japan) van in het begin van de geattesteerde beschaving een neiging vertoont tot een 'pantheïstische' interpretatie van de wereld, culminerend in de leer van het taoïsme. In de semitische wereld is het monotheïsme dominant en wordt God beschouwd als gescheiden van de wereld, die hij weliswaar geschapen heeft, maar waarmee hij niet identisch is. In Indië, en culminerend in het boeddhisme, treedt het monisme op de voorgrond: het goddelijke, het brahman is een neutrum, dat later in het boeddhisme wordt beschouwd als het onkenbare sunyata, de leegte. Nu is het duidelijk dat elke dieptestructuur a-paradigmatisch moet zijn; ze mag dus niet opteren voor het pantheïsme, voor het monotheïsme of het monisme.
Laten we nu op zoek gaan naar deze dieptestructuur.. Een eerste principe is dat religie op de eerste plaats een relatie uitdrukt van de menselijke subjectiviteit (S) tot het Mysterie als objectiviteit (O). Datgene wat voor het verstand kenbaar is valt hier dus buiten: dit is het domein van de wetenschap.
Ten tweede wordt deze objectiviteit beschouwd als het Absolute, d.i. de werkelijke Realiteit. Dit Absolute is onkenbaar, d.i. ontoegankelijk voor het menselijke verstand. Hierop berust de idee van de 'Deus absconditus' of van het 'Sunyata', de Leegte. Hoewel ontoegankelijk voor het verstand is deze de 'real reality', de oceaan als wezen van elke golf, of de boeddhanatuur in elk levend wezen. Terzelfder tijd is het voor mij als subject het Andere, d.i. het Mysterium mundi, dat zowel in de natuur als in de medemens als in de kosmos of daarboven bestaat.

Ten derde vertoont mijn subjectiviteit, naast haar rationele relatie tot de fenomenale wereld, waarbij het subject zich tegenover het object plaatst, ook een zeer specifieke relatie tot dat Wonder. Hoewel dit dus principieel niet kan gedacht worden, kan het wel ervaren worden Dat dit kan is heel normaal omdat ik zelf de boeddhanatuur in mij draag, omdat ik zelf deelachtig ben aan het Wonder, dat uiteindelijk mijn eigen diepste natuur is. Er bestaan zoveel dingen die ik kan ervaren, maar niet denken, zoals liefde, angst, passie, verdriet of esthetische ervaring...maar die zich uiten als emoties. Voor mij zijn emoties even waardevol als kennis: men stelle zich een wereld voor zonder gevoelens; wat zou het leven in zulke wereld zonder liefde, zonder vriendschap, zonder zachtmoedigheid, zonder kunst...betekenen? Dit wil evenwel niet zeggen dat ik religie beschouw als een gewoon gevoel. Het is een uiting van transcendente emotionaliteit, het is een alter-intentionele 'Stimmung'. Dit vraagt om enige verduidelijking. Onze gevoelens, onze 'Stimmungen' zijn meestal ego-intentioneel van aard, ze zijn gericht op onze eigen survival. Daarom pogen ze ons ego in een toestand van lust te houden en alle onlust te vermijden, zodat we op een 'gelukkige' wijze ons leven kunnen leven. Ook het religieuze leven wordt daarom vaak vanuit een *do-ut-des*-visie[3] geïnterpreteerd, maar het boeddhisme heeft duidelijk onderkend dat het dan geen religie is, maar magie: het probeert immers de goden in te schakelen voor het eigen nut en voordeel. Nu

moeten we ons eens losmaken van de idee dat emoties minderwaardig zijn: het is een gevolg van het rationalisme dat emotionaliteit een woord is dat stinkt. Dit is echter omdat we dan alleen aan de ego-intentionele passies denken. In het ethisch vlak denken we dan dat emotionaliteit moet onderdrukt worden, onder voogdij van de ratio moet geplaatst worden, zelfs door de a-patheia moet uitgeschakeld worden. Maar we weten allen dat het precies de gevoelens, de ontroeringen zijn die kleur en bloesem aan het leven geven. Ons grote probleem is echter dat de emotionele opvoeding niet de sterkste kant van onze rationalistische beschaving is.
Om te begrijpen wat wij onder transcendente emotionalieit verstaan, gaan we eerst uit van een analogie. Plato wist reeds dat er in de rationaliteit een onderscheid dient gemaakt te worden tussen doxa (mening) en episteme (ware, objectieve kennis). De eerste is eigengereid en een product van mijn eigen subjectiviteit. Zo vraagt men ons bij verkiezingen niet om onze voorkeur met argumenten te staven, men vraagt naar onze doxa. In feite is het grootste deel van onze zogenaamde rationaliteit van die aard.

Emotionaliteit is van nature - en in feite natuurnoodzakelijk - ego-intentioneel. Dit betekent dat het lust-onlustprincipe hierbij centraal staat. De 'Stimmung' waarin de innerlijke toestand of de 'Umwelt' ons brengt, heeft als gevolg dat wij op toestanden reageren; deze stemmingen zijn een 'conditio sine qua non' voor de 'survival'. Dit soort bewustzijn is echter star: inzake kennis is het fylogenetisch gelimiteerd en stereotiep en alleen afgestemd op de omgeving. Er bestaat echter bij de mens een specifiek bewustzijn dat soepel is omdat het met vrije energie opereert. Dit transcendent bewustzijn (zo genoemd omdat het de immanentie transcendeert) is in staat zich te distantiëren van de onmiddellijke subjectieve omgeving en aldus objectieve kennis op te bouwen. Maar het is eveneens in staat de emotionaliteit te richten op de werkelijkheid buiten zichzelf zonder daarbij de eigen subjectieve ervaring op te offeren. Aldus ontstaan ervaringen die alter-intentineel zijn, d.i. niet op 'survival' gericht. Zij werken niet met het lust-onlustprincipe; de act van zelfopoffering is in alle religies bekend, ascese werd overal als een middel beschouwd om hogere ervaringen op te bouwen. Dit vindt zijn hoogtepunt in de an-atman (niet-zelf)-gedachte van het boeddhisme: ieder wezen draagt de 'real reality' als boeddhanatuur in zich. Deze manifesteert zich echter pas in de act van de omkering van de intentionaliteit van de eigen emotio-naliteit. Naarmate de ego-gerichtheid wordt opgeheven, wordt het bewustzijn gegrepen door het veld van de diepere realiteit, die weliswaar onkenbaar is, maar toch ervaarbaar.

Laten we dit met een beeld verduidelijken. Wanneer men een magneetnaald in een magnetisch veld brengt, maar de naald op een zelfgekozen doel heeft gericht en gefixeerd kan men op geen enkele wijze het bestaan van het krachtveld aantonen. Wanneer men de naald losmaakt en dus overlevert aan het veld, kan men uit haar werking besluiten dat dit krachtveld wel degelijk bestaat. Dit is voor mystici eigenlijk het enig 'godsbewijs', het bewijs dat deze hogere realiteit bestaat. Aangezien dit veld 'an sich' niet waarneembaar is, kan men het niet objectiveren en is het dus voor de rede niet toegankelijk. Het bestaan van het veld blijkt alleen uit zijn werking, en deze werking is precies wat we verstaan onder de beleving. Het betekent meteen ook dat iemand zonder ervaring geen spreekrecht heeft. De beweeglijkheid van de emotionele toestand blijkt uit het feit dat zij zich uit als een transformatie van mijn geestelijk evenwicht en daarbij reacties teweegbrengt die gaan van hoogste vreugde tot diepste verdriet. Het zichzelf vergeten is daarvan een begeleidend kenmerk. Deze beleving is echter sterk onderworpen aan periodiciteit, ze golft op en af: mystieke ervaring heeft een fluctuerend karakter. Omdat zij daardoor een zijnsstructuur mist, en dus niet voor het verstand toegankelijk is, wordt zij door de denkende theoloog traditioneel gewantrouwd. De intensiteit van de ervaring verschilt van persoon tot persoon: het is echter niet zo dat mystici uitzonderlijke figuren zijn, we zijn in feite allemaal mystici, maar sommigen zijn meer begaafd - dit zijn dan de 'mystici stricto sensu', althans als ze hun ervaringen ook beschreven hebben. De mystieke ervaring heeft echter een sterke en vaak permanente invloed op onze houding ten aanzien van de medemensen: ze genereert dat wat de christenen liefde hebben genoemd, de boeddhisten maitri (liefde) en karuna (mededogen) voor alle levende wezens, omdat alle wezens nu eenmaal deelachtig zijn aan de boeddhanatuur. De overgave aan de 'Real Reality' van het Mysterie - wat men in theïsmen Gottergebenheit' noemt - is de kern van elk religieus bewustzijn. Dit is absoluut niet hetzelfde als een 'weten' over het Mysterie.

II. RELIGIE ALS OPPERVLAKTESTRUCTUUR

Shakespeare zegt: "De geur van de roos verandert niet als je haar naam verandert". Dit gezegde zou ons moeten helpen om steeds het onderscheid voor ogen te houden tussen de ervaarbare geur (de dieptestructuur) en de bespreekbare naam (de oppervlaktestructuur), waarmee deze in een bepaalde cultuurcontext wordt aangeduid en nader beschreven in haar verschijningsvorm. Geloven wordt nog veel te veel beschouwd als propedeuse tot het rationeel verklaren (credo ut intelligam), of als het zich

neerleggen bij a-rationaliteiten (credo quia absurdum), in de plaats van als 'love', het houden van de geur van de roos.
Religie is als oppervlaktestructuur steeds ingebed in een culturele context. In deze context wordt het onnoembare Mysterie 'verbeeld' in symbolen en de omgang met het heilige in liturgieën. Paul Tillich betoogt dat 'God' een naam is voor de `oneindige en onuitputtelijke diepte en grond van het zijn': "Die diepte is wat het woord God betekent. En als dat woord voor u niet veel inhoud heeft, vertaal het en spreek van de diepte van uw leven, van de bron van uw wezen, van uw einddoel, van wat u zonder enig voorbehoud ernstig neemt. Om dat te kunnen moet u wellicht alles vergeten wat u gewoontegetrouw over God hebt geleerd, misschien zelfs wel het woord zelf." Uitgaande van de grondidee dat het Mysterie per definitie onkenbaar en onbeschrijfbaar is en wetend dat de zuivere ervaring ervan, de 'unio mystica', een uiterst zeldzame bewustzijnssituatie aanduidt, proberen wij er bij middel van 'verbindende tekens' mee in relatie te treden, en daardoor onze 'Stimmung' te laten 'stimmen' door een bepaald facet van de alter-intentionaliteit. Ook onze concepten zijn dan niet meer dan dat soort tekens. In feite is ook het concept 'God' en het woord 'God' niet meer dan een teken dat verbindt met de werkelijkheid 'God'.

Maar hoe ontstaan dan deze symbolen? Wij kunnen alleen tekens ontwerpen - in een visionaire eidetische act weliswaar - vanuit het beeld dat we van onszelf hebben; al onze verbeeldingen zijn in feite metaforen van de fenomenaliteit. Het is dus in zekere zin waar dat de mens 'God' - als godsbeeld - heeft geschapen naar zijn eigen beeld en gelijkenis.
Uitgangspunt hierbij is dat het 'Mysterium mundi' voor onze rationaliteit altijd zal blijven: 'ignotum', 'sunyata' (=conceptuele leegte), 'deus absconditus'. Anderzijds is het voor de religieuze mens de 'real reality'. Bij de mens is duidelijk een drang aanwezig om achter de fenomenaliteit op zoek te gaan naar de echte realiteit, vooral als hij de wereld der verschijnselen als een maya-wereld, een schijnwereld beschouwt. Een realiteitsbewustzijn dat de verzameling van de fenomenen (de golven op de oceaan) als reëel beschouwt, bedriegt zichzelf. Bij de zoektocht naar de diepere realiteit (die van de oceaan) treedt het Mysterie zelf op als Grote Attractor. Het is immers de oceaan die de golven genereert, of het absolute dat de fenomenen doet ontstaan. Of we dit schepping noemen of emanatie of quantenfluctuatie van het Niets, hangt samen met het beeld dat we ons van dit absolute vormen: een persoonlijke god, het brahman of het homogene energieveld.
Het Mysterie heeft niet alleen de golven gegenereerd, het trekt ook in een overweldigend kosmisch gebeuren alles weer naar zich toe: het is niet alleen de Grote Emanator, maar ook de Grote Attractor. Dit kosmisch proces heeft zijn (voorlopig) culminatiepunt in de mens gevonden. Na een lange evolutie is er een wezen ontstaan dat door het Mysterie 'gestemd' wordt en zo in een zelftrancendente beweging betrokken wordt op dit Mysterie, dat zich aandient als het Andere.

Dit ***Andere*** is ons onder verschillende vormen bekend:

1. als **het andere**. Als dusdanig drukt het zich uit in de Natuur, die als een 'vanzelf zo' wordt ervaren, een mysterie dat voor ons verstand slechts gedeeltelijk peilbaar is. Chuang-tse zegt: "Het is te danken aan het feit dat uw voeten op aarde maar een kleine plaats innemen, dat er zoveel ruimte is waar jij kan in rondwandelen; het is te danken aan het feit dat uw verstand maar in zo weinig dingen kan doordringen, dat je weet wat het Mysterie van het bestaan is." Aldus ontstaat een op de natuur betrokken vorm van religiositeit, die theologisch geïnterpreteerd wordt als pantheïsme of pan-en-theïsme, als de leer van 'deus sive natura'. Het Chinese taoïsme is het duidelijkste voorbeeld van een natuurreligie: de sacraliteit van het bestaan ligt in de kosmos zelf en drukt zich daarin uit als de ondoorgrondelijke dynamiek van het Tao. Religieus leven bestaat er dan ook in met dit mysterie in resonantie te blijven en zijn ordepatronen niet te verstoren Deze vorm van religie, die eigen is aan zogenaamde natuurvolkeren, is vrij gemakkelijk toegankelijk, omdat wij omgeven zijn door het mysterie van de natuur zelf.

2. als **de andere**. Als dusdanig drukt het zich uit in het mysterie van de mens als persoon. Het meest wonderlijke is dat elke mens een eigenheid is, onderscheidbaar van alle anderen, en dus met een specifiek t'ien-ming, een bevel van de hemel. Dit bewustzijn persoon te zijn, dit persoonlijkheidsgevoel, wordt overgedragen op het Mysterie zelf; dit dient zich dan aan als een persoonlijke god. Zoals mensen wetten opleggen aan mensen, legt God zijn eeuwige wet op aan de mensheid. De zuiverste vorm van deze personalisatie van het Mysterie vinden we in het monotheïsme. Dit laatste wordt verder ingekleurd door de culturele traditie: zo is de God van de bijbel aanvankelijk voorgesteld als een koning der koningen, een beeld dat later uitgezuiverd wordt bij de profeten; in het christendom wordt hij een vader, in de Islam wordt hij eigenschapsloos.

3. als **'das ganz Andere'** (Rudolf Otto). Wanneer men in relatie treedt tot het *Zijn[4] in zijn totaliteit, bevindt men zich op het domein van de mystiek die men oneindigheidsmystiek noemt. Hier probeert men een eenheidservaring met de eigen diepste natuur, met de eigen boeddhanatuur te realiseren. Deze boeddhanatuur is één met het Mysterie zelf zoals de natuur van elke golf de oceaan is. Dit is de kerngedachte van de Vedanta, die leert dat atman identiek is aan brahman; van het boeddhisme, dat leert dat anatrnan identiek is met sunyata en van de westerse mystiek die de 'unio mystica' met God kent.
Het is duidelijk dat er tussen deze drie fundamentele godsbeelden vele overgangsvormen bestaan, die we hier alleen even opsommen: mana, devata, polytheos, henotheos, monotheos, deitas (brahman), adeitas, (Nicht-gott), N-iets (sunyata). Ook bestaan er brugvormen: het andere en de andere worden gecombineerd in het Ierse christendom en misschien ook bij Franciscus en Giordano Bruno; het andere en 'das ganz Andere' bij de Zenboeddhisten; de andere en 'das ganz Andere' in de christelijke mystiek en in de soefi-mystiek.

Op grond van de plasticiteit van de transcendente 'Stimmung' word ik door deze verschillende 'Gestaltungen' van het Mysterie telkens anders gestemd: nu eens 'deus sive natura', dan 'deus revelatus', dan weer 'deus absconditus'. Precies omwille van mijn wisselende stemming is - vanuit bet standpunt van comparatieve filosofie benaderd - geen enkel van deze godsbeelden exclusief. Vanuit filosofisch standpunt, dat uiteraard sterk verschilt van het religieus standpunt, zijn ze zonder meer compatibel. Alleen als er 'theologische verharding' optreedt, verdwijnt de soepelheid en treedt exclusivisme op. Ook wanneer ik op grond van culturele traditie voor één van deze godsbeelden gekozen heb, kan ik best aannemen en waarderen dat men in een andere traditie voor een andere beeld gekozen heeft, en stel mij derhalve noch agressief, noch gelijkhebberig, noch proselitisch op tegenover andersdenkenden. Ik weet immers dat, wanneer ik volmaakt religieus zou zijn, d.w.z. de totaalervaring van het Mysterie zou hebben, ik zou erkennen dat "er in het huis mijns vaders vele woningen zijn". Vermits ik dit niet ben, leef ik toch in het besef dat het godsbeeld dat ik op een bepaald moment kies, afhankelijk is van de stemming waarin ik mij bevind, en dat deze stemming zeer wisselend is. Ook leef ik in het besef dat de context waarin ik mij bevind bepalend is voor het godsbeeld waarin ik mij het sterkst geborgen voel: het is voor mij een 'heim' binnen in het grote Ge-heim. Maar een filosoof is veroordeeld tot 'heimatloosheid', althans in zijn denken.

Het beeld dat voor mij relevant is, heeft meestal te maken met de eigen geestelijke situatie. Als ik mij bevind in het mysterie van de kosmos, waarvan de omringende natuur slechts een bescheiden deel is, dan ontstaat bij mij een natuurreligiositeit. Deze kan pantheïstisch of pan-entheïstisch zijn. Vanuit mijn existentiële situatie als persoon en geconfronteerd met de grenssituaties van het leven verbeeld ik het Mysterie als een Persoon waarmee ik in relatie kan treden. Deze existentiële situatie wordt pas alter-intentioneel wanneer ik mijn eigenheid niet opvat als een individu, dat in zijn immanentie altijd ego-intentioneel is, maar als een persoon, die vanuit zijn eigenheid een transcendente opdracht heeft. Bij de mystieke ervaring treedt mijn eigen boeddhanatuur op de voorgrond en ontstaat een ervaring die men traditioneel als 'nirvana' aanduidt, d.i. uitblussing van de individualiteit in anatman en van de duiding van het Mysterie in sunyata, de leegte.

Maar ook de revelatie van het Mysterie krijgt daarbij onderscheidbare aspecten. Wij moeten ons altijd goed realiseren dat, moest de oceaan niet golven, d.w.z. zichzelf niet leesbaar maken, men het bestaan van de oceaan niet eens zou kennen. In theïstische termen betekent dit dat, moest God niet geschapen hebben, er eigenlijk geen 'god' zou bestaan, omdat niemand dit Mysterie zou kunnen waarnemen of ervaren. Het Mysterie heeft zich eerst en vooral geopenbaard in de schepping of emanatie, die Novalis terecht de oeropenbaring noemt; dit revelatorisch proces gaat nog steeds door in de evolutie. Daarom kan men - met een beeld - zeggen dat de kosmos Gods buitenkant is. De openbaring stricto sensu, hetzij als propositionele hetzij als heilshistorische intentionele openbaring, vindt steeds haar neerslag in heilige boeken, zoals de Bijbel, de Koran en de Veda. In de oosterse mystiek wordt ook de plots geschonken persoonlijke verlichting als een openbaring van het Mysterie geïnterpreteerd.

III. RELIGIEUZE PRAXIS

De Grote Attractor werkt eigenlijk op de drie domeinen waarop onze menselijke faculteiten betrekking hebben. Wat de natuur betreft zien wij in de evolutie van de kosmos een toename van de vrije energie; aanvankelijk beperkt tot materiële structuren gaat de evolutie langs levende structuren om over op geestelijke structuren: de evolutie als vergeestelijkingsproces, opgaande naar een punt Omega, waar het proces in het Mysterie tot zijn einde komt. De grote Attractor werkt ook op onze rationele functie, die tot steeds groter inzicht in de structuur van de dingen komt, in een proces dat men wetenschap noemt.

Tenslotte werkt de Grote Attractor ook op de menselijke emotionele functie, die daardoor uit haar ego-intentionaliteit wordt verlost en naar de alter-intentionele ervaring in de mystiek wordt geleid.
Omdat alles wat des mensen is deze driedimensionaliteit van natuur, ratio en beleving vertoont, zal men deze ook in de religie als praxis terugvinden. Omdat ik hier mijn denkmodel niet kan beschrijven, beperk ik mij tot een voorbeeld. Muziek is uiteraard natuur, het is geluid, het is luchttrilling. Maar muziek vertoont ook een rationele structuur, waarvan men de weerslag vindt in de partituur, in de oscillografische afbeelding en in de wiskundige harmonische analyse. Wanneer er echter geen emotionele dimensie, geen belevingsaspect aan de muziek zou vastzitten, zou zij alleen geordend lawaai zijn, maar geen muziek. Deze drie dimensies vindt men ook terug in de religie: ze heeft iets te maken met het mysterie van de natuur, die in ons een tao-ervaring opwekt. Maar ze vertoont ook de dimensie van het bespreekbare, van de rationaliteit, die zich vooral als ethische wijsheid manifesteert, een vorm van kennis die niet uit de wetenschap kan ontstaan en die in de regel in teksten wordt vastgelegd. Maar hermeneutische analyse of deconstructie van deze teksten leidt nog niet tot mysticiteit; alleen deze laatste kan verlichting voortbrengen. Het verbaast mij dan ook niet dat de christelijke traditie deze drie dimensies in de goddelijke triniteit heeft uitgedrukt.

Maar het zwaartepunt van de religie ligt in de zuivere mysticiteit, net zoals het zwaartepunt van de natuur in de spontane creativiteit ligt - en niet in de menselijke herordening van de dingen; net zoals het zwaartepunt van de wetenschap in de zuivere rationaliteit ligt, in de mathematisering van onze kennis. Deze zuivere mystieke ervaring is echter een element van een 'idealtypos' en in feite een steunpunt op oneindig. Het is echter zo dat binnen het proces dat men religie noemt de opdracht nooit vervuld is en men altijd onderweg is naar een onbereikbare limietsituatie. Daarom zijn de verbindende tekens wegwijzers langs deze weg; het zijn echter alleen maar 'upaya', hulpmiddelen, en ze behoren niet tot de essentie van de religie. In een volmaakte religie zouden zij verdwijnen in het ontbeeldingsproces, dat mystici overal ter wereld hebben gekend. De grote primordiale opdracht van het religieuze proces is de 'do-ut-des'-religie, die op ego-intentionaliteit steunt, te overwinnen en ons te richten op het Andere. Religie als leer is dus zinvol als een itinerarium (reiswijzer - red.), maar wordt overbodig als het doel is bereikt. Hetzelfde geldt voor moraal: ze verschaft nuttige hulp op de tocht naar het Grote Niets, maar, zoals een Indische spreuk zegt: voor de heilige bestaat er geen moraal. De twee grote aspecten van de religie zijn de Verlichting, die ons realiteitsbewustzijn verandert door ons de oceaan in de golven te leren zien, en de Verlossing, die eigenlijk de 'techne' is die de religie moet uitzuiveren van de twee andere dimensies: die van de ego-intentionele natuur en die van de rationele verklaring van het Mysterie. Om ons weer te beperken tot een analogie: wetenschap wordt pas wetenschap, wanneer ze zich losmaakt van de magister-dixit-argumenten en zich verankert in de natuur zelf. In Zen was men van mening dat dit ook gold voor de religie: deze moest niet verankerd zijn in overgeleverde teksten, maar in de natuur zelf, in de oeropenbaring. Daarom heeft de zesde patriarch van Ch'an de soetra's gescheurd.

SLOTBESCHOUWING: DIVERSITEIT EN VERZOENING

Wanneer we religies vergelijken of zelfs tegen elkaar uitspelen in hun oppervlak-testructuur, dan zullen al onze vergelijkingsmodellen uitdraaien op conflictmodel-len. Van twee tegengestelde ideeën moet toch een de juiste zijn. Dit heeft in de geschiedenis van de religies vaak aanleiding gegeven tot vreselijk a-religieuze ingrepen, zoals de kettervervolging, de inquisitie, de jodenvervolging, enz. Alleen het benaderen van deze problematiek vanuit de dieptestructuur kan een verzoeningsmodel voortbrengen. Daarbij gaat men uit van een idee die ik aan de kritische rationaliteit van Popper ontleen: dat ik, ondanks mijn eigen diepste levensovertuiging, steeds uitga van de idee dat de ander eigenlijk ook gelijk kan hebben.

Een Japanse spreuk luidt: "De vinger die naar de maan wijst is de maan niet". De leer die naar het Mysterie wijst, is het Mysterie niet; het woord 'God' is God niet. Als het inderdaad de berg niet kan schelen langswaar je hem beklimt, en iedereen de beklimming alleen vanuit zijn eigen dal kan ondernemen, weten we toch dat we elkaar op de top van de berg zullen ontmoeten. Ik heb een poging gedaan om enkele aspecten van deze top te beschrijven: op de top zullen we vaststellen dat we al altijd allemaal hetzelfde hebben bedoeld, alleen spraken we verschillende talen en begrepen we de taal van de ander vaak niet. Wanneer de talen geen rol meer spelen en in de zuivere ervaring alle verbeelding en verwoording wordt opgeheven, is de verzoening bereikt. In de hoop op deze Grote Verzoening moeten we leven; in een diep respect voor de ander moeten we deze hoop gestalte geven.
Dit lijkt mij een opdracht van de comparatieve filosofie, die geen religie is, ook geen wereldreligie, maar een huis met vele woningen. In de Kuo-yü wordt gezegd: "Indien er maar één toon bestond, dan bestond er geen muziek. Indien er maar één religie bestond, die alle andere heeft weten te verdringen, dan

zouden we de menselijke symfonie met al haar diversiteit kwijt zijn en in een eentonige ijlte moeten verder leven. Diversiteit is het kenmerk van het menselijk bestaan in de oppervlaktestructuur, in de dieptestructuur vindt het de onderlinge verzoening.
http://home.worldonline.nl/~sttdc/jrg4_nr7_p1830.htm

Bijlage 4

Hétérotopies. Des espaces autres

La grande hantise qui a obsédé le XIX' siècle a été, on le sait, l'histoire thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde. C'est dans le second principe de thermodynamique que le XIXe siècle a trouvé l'essentiel de ses ressources mythologiques. L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du, ointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. Peut-être pourrait-on dire que certains des conflits idéologiques qui animent les polémiques d'aujourd'Hui se déroulent entre les pieux descendants du temps et les habitants acharnés de l'espace. Le structuralisme, ou du moins ce qu'on groupe sous ce nom un petit peu général, c'est l'effort pour établir, entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, bref, qui les fait apparaître comme une sorte de configuration; et à vrai dire, il ne s'agit pas par là de nier le temps; c'est une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire.
Il faut cependant remarquer que l'espace qui apparaît aujourd'hui à l'horizon de nos soucis, de notre théorie, de nos systèmes n'est pas une innovation; l'espace lui-même, dans l'expérience occidentale, a une histoire, et il n'est pas possible de méconnaître cet 'entrecroisement fatal du temps avec l'espace. On pourrait dire, pour retracer très grossièrement cette histoire de l'espace, qu'il était au Moyen Age un ensemble hiérarchisé de lieux : lieux sacrés et lieux profanes, lieux protégés et lieux au contraire ouverts et sans défense, lieux urbains et lieux campagnards (voilà pour la vie réelle des hommes); pour la théorie cosmologique, il y avait les lieux supra-célestes opposés au lieu céleste; et le lieu céleste à son tour s'opposait au lieu terrestre; il y avait les lieux où les choses se trouvaient placées parce qu'elles avaient été déplacées violemment et puis les lieux, au contraire, où les choses trouvaient leur emplacement et leur repos naturels. C'était toute cette hiérarchie, cette opposition, cet trecroisement de lieux qui constituait ce qu'on pourrait appeler très grossièrement l'espace médiéval: espace de localisation.
Cet espace de localisation s'est ouvert avec Galilée, car le vrai scandale de l'ouvre de Galilée, ce n'est pas tellement d'avoir découvert, d'avoir redécouvert plutôt que la Terre tournait autour du soleil, mais d'avoir constitué un espace infini, et infiniment ouvert; de telle sorte que le lieu du Moyen Age s'y trouvait en quelque sorte dissous, le lieu d'une chose n'était plus qu'un point dans son mouvement, tout comme le repos d'une chose n'était que son mouvement indéfiniment ralenti. Autrement dit, à partir de Galilée, à partir du XVIIe siècle, l'étendue se substitue à la localisation.
De nos jours, l'emplacement se substitue à l'étendue qui elle-même remplaçait la localisation. L'emplacement est défini par les relations de voisinage entre points ou éléments; formellement, on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis.
D'autre part, on sait l'importance des problèmes d'emplacement dans la technique contemporaine : stockage de l'information ou des résultats partiels d'un calcul dans la mémoire d'une machine, circulation d'éléments discrets, à sortie aléatoire (comme tout simplement les automobiles ou après tout les sons sur une ligne téléphonique), repérage d'éléments, marqués ou codés, à l'intérieur d'un ensemble qui est soit réparti au hasard, soit classé dans un classement univoque, soit classé selon un classement plurivoque, etc.
D'une manière encore plus concrète, le problème de la place ou de l'emplacement se pose pour les hommes en termes de démographie; et ce dernier problème de l'emplacement humain, ce n'est pas simplement la question de savoir s'il y aura assez de place pour l'homme dans le monde - problème qui est après tout bien important -, c'est aussi le problème de savoir quelles relations de voisinage, quel type de stockage, de circulation, de repérage, de classement des éléments humains doivent être retenus de préférence dans telle ou telle situation pour venir à telle ou telle fin. Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements.

En tout cas, je crois que l'inquiétude d'aujourd'hui concerne fondamentalement l'espace, sans doute beaucoup plus que le temps; le temps n'apparaît probablement que comme l'un des jeux de distribution possibles entre les éléments qui se répartissent dans l'espace.
Or, malgré toutes les techniques qui l'investissent, malgré tout le réseau de savoir qui permet de le déterminer ou de lei formaliser, l'espace contemporain n'est peut-être, pas encore entièrement désacralisé - à la différence sans doute du temps qui, lui, a été désacralisé au XIXe siècle. Certes, il y a bien eu une certaine désacralisation théorique de l'espace (celle à laquelle l'ouvre de Galilée a donné le signal), mais nous n'avons peut-être pas encore accédé à une désacralisation pratique de l'espace. Et peut-être notre vie est-elle encore commandée par un certain nombre d'oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, auxquelles l'institution et la pratique n'ont pas encore osé porter atteinte : des oppositions que nous admettons comme toutes données : par exemple, entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre. l'espace de loisirs et l'espace de travail; toutes sont animées encore par une sourde sacralisation.
L'oeuvre - immense - de Bachelard, les descriptions des phénoménologues nous ont appris que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantasme; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques; c'est un espace léger, éthéré, transparent, ou bien c'est un espace obscur, rocailleux, encombré : c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes, ou c'est au contraire un espace d'en bas, un espace de la boue, c'est un espace qui peut être courant comme l'eau vive, c'est un espace qui peut être fixé, figé comme la pierre ou comme le cristal.
Cependant, ces analyses, bien que fondamentales pour la réflexion contemporaine, concernent surtout l'espace du dedans. C'est de l'espace du dehors que je voudrais parler maintenant.
L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes dans lequel, se déroule précisément l'érosion de notre vie, e notre temps et e notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatoiements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables.
Bien sûr, on pourrait sans doute entreprendre la description de ces différents emplacements, en cherchant quel est l'ensemble de relations par lequel on peut définir cet emplacement. Par exemple, décrire l'ensemble des relations qui définissent les emplacements de passage, les rues, les trains (c'est un extraordinaire faisceau de relations qu'un train, puisque c'est quelque chose à travers quoi on passe, c est quelque chose également par quoi on peut passer d'un oint à un autre et puis c'est quelque chose également qui passe). On pourrait décrire, par le faisceau des relations qui permettent de les définir, ces emplacements de halte provisoire que sont les cafés, les cinémas, les plages. On pourrait également définir, par son réseau de relations, l'emplacement de repos, fermé ou à demi fermé, que constituent la maison, la chambre, le lit, etc. Mais ce qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant us les autres emplacements, sont de deux grands types.

HETEROTOPIES

Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec 1'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de a société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels.
Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre

virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.
Quant aux hétérotopies proprement dites, comment pourrait-on les décrire, quel sens ont-elles? On pourrait supposer, je ne dis pas une science parce que c'est un mot qui est trop galvaudé maintenant, mais une sorte de description systématique qui aurait pour objet, dans une société donnée, l'étude, l'analyse, la description, la "lecture", comme on aime à dire maintenant, de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons; cette description pourrait s'appeler l'hétérotopologie.

Premier principe, c'est qu'il n'y a probablement pas une seule culture au monde qui ne constitue des hétérotopies. C'est là une constante de tout groupe humain. Mais les hétérotopies prennent évidemment des formes qui sont très variées, et peut-être ne trouverait-on pas une seule forme d'hétérotopie qui soit absolument universelle. On peut cependant les classer en deux grands types.
Dans les sociétés dites "primitives", il y a une certaine forme d'hétérotopies que j'appellerais hétérotopies de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc.
Dans notre société, ces hétérotopies de crise ne cessent de disparaître, quoi qu'on en trouve encore quelques restes. Par exemple, le collège, sous sa forme du XIXe siècle, ou le service militaire pour les garçons ont joué certainement un tel rôle, les premières manifestations de la sexualité virile devant avoir lieu précisément " ailleurs " que dans la famille. Pour les jeunes filles, il existait, jusqu'au milieu du XX siècle, une tradition qui s'appelait le "voyage de noces" ; c'était un thème ancestral. La défloration de la jeune fille ne pouvait avoir lieu "nulle part" et, à ce moment-là, le train, l'hôtel du voyage de noces, c'était bien ce lieu de nulle part, cette hétérotopie sans repères géographiques.
Mais ces hétérotopies de crise disparaissent aujourd'hui et sont remplacées, je crois, par des hétérotopies qu'on pourrait appeler de déviation: celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques; ce sont, bien entendu aussi, les prisons, et il faudrait sans doute y joindre les maisons de retraite, qui sont en quelque sorte à la limite de l'hétérotopie de crise et de l'hétérotopie de déviation, puisque, après tout, la vieillesse, c'est une crise, mais également une déviation, puisque, dans notre' société où le loisir est la règle, l'oisiveté forme une sorte de déviation.

Le **deuxième principe** de cette description des hétérotopies, c'est que, au cours de son histoire, une société peut faire fonctionner d'une façon très différente une hétérotopie qui existe et qui n'a pas cessé d'exister; en effet, chaque hétérotopie a un fonctionnement précis et déterminé à l'intérieur de la société, et la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans laquelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre.
Je prendrai pour exemple la curieuse hétérotopie du cimetière. Le cimetière est certainement un lieu autre par rapport aux espaces culturels ordinaires, c'est un espace qui est pourtant en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité ou de la société ou du village, puisque chaque individu, chaque famille se trouve avoir des parents au cimetière. Dans la culture occidentale, le cimetière a pratiquement toujours existé. Mais il a subi des mutations importantes. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le cimetière était placé au cour même de la cité, à côté de l'église. Là il existait toute une hiérarchie de sépultures possibles. Vous aviez le charnier dans le lequel les cadavres perdaient jusqu'à la dernière trace d'individualité, il y avait quelques tombes individuelles, et puis il y avait à l'intérieur de l'église des tombes. Ces tombes étaient elles-mêmes de deux espèces. Soit simplement des dalles avec une marque, soit des mausolées avec statues. Ce cimetière, qui se logeait dans l'espace sacré de l'église, a pris dans les civilisations modernes une tout autre allure, et, curieusement, c'est à l'époque où la civilisation est devenue, comme on dit très grossièrement, " athée " que la culture occidentale a inauguré ce qu'on appelle le culte des morts.
Au fond, il était bien naturel qu'à l'époque où l'on croyait effectivement à la résurrection des corps et à l'immortalité de l'âme on n'ait pas prêté à la dépouille mortelle une importance capitale. Au contraire, à

partir du moment où l'on n'est plus très sûr d'avoir une âme, que le corps ressuscitera, il faut peut-être porter beaucoup plus d'attention à cette dépouille mortelle, qui est finalement la seule trace de notre existence parmi le monde et parmi les mots.
En tout cas, c'est à partir du XIXe siècle que chacun a eu droit à sa petite boîte pour sa petite décomposition personnelle; mais, d'autre part, c'est à partir du XIXe siècle seulement que l'on a commencé à mettre les cimetières à la limite extérieure des villes. Corrélativement à cette individualisation de la mort et à l'appropriation bourgeoise du cimetière est née une hantise de la mort comme “maladie". Ce sont les morts, suppose-t-on, qui apportent les maladies aux vivants, et c'est la présence et la proximité des morts tout à côté des maisons, tout à côté de l'église, presque au milieu de la rue, c'est cette proximité-là qui propage la mort elle-même. Ce grand thème de la maladie répandue par la contagion des cimetières a persisté à la fin du XVIIIe siècle; et c'est simplement au cours du XIXe siècle qu'on a commencé à procéder aux déplacements des cimetières vers les faubourgs. Les cimetières constituent alors non plus le vent sacré et immortel de la cité, mais l' "autre ville", où chaque famille possède sa noire demeure.

Troisième principe. L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions; mais peut-être est-ce que l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d'emplacements contradictoires, l'exemple le plus ancien, c'est peut-être le jardin. Il ne faut oublier que le jardin, étonnante création maintenant millénaire, avait en Orient des significations très profondes et comme superposées. Le jardin traditionnel des persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu, (c'est là qu'étaient la vasque et le jet d'eau); et toute la végétation du jardin devait se répartir dans cet espace, dans cette sorte de microcosme. Quant aux tapis, ils étaient, à l'origine, des reproductions de jardins. Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante (de là nos jardins zoologiques).

Quatrième principe. Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel; on voit par là que le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer.
D'une façon générale, dans une société comme la nôtre, hétérotopie et hétérochronie s'organisent et s'arrangent d'une façon relativement complexe. Il y a d'abord les hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini, par exemple les musées, les bibliothèques; musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même, alors qu'au XVIIe, jusqu'à la fin du XVIIe siècle encore, les musées et les bibliothèques étaient l'expression d'un choix individuel. En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XIX' siècle.
En face de ces hétérotopies, qui sont liées à l'accumulation du temps, il y a des hétérotopies qui sont liées, au contraire, au temps dans ce qu'il a de plus futile, de plus passager, de plus précaire, et cela sur le mode de la fête. Ce sont des hétérotopies non plus éternitaires, mais absolument chroniques. Telles sont les foires, ces merveilleux emplacements vides au bord des villes, qui se peuplent, une ou deux fois par an, de baraques, d'étalages, d'objets hétéroclites, de lutteurs, de femmes-serpent, de diseuses de bonne aventure. Tout récemment aussi, on a inventé une nouvelle hétérotopie chronique, ce sont les villages de vacances; ces villages polynésiens qui offrent trois petites semaines d'une nudité primitive et éternelle aux habitants des villes; et vous voyez d'ailleurs que, par les deux formes d'hétérotopies, se rejoignent celle de la fête et celle de l'éternité du temps qui s'accumule, les paillotes de Djerba sont en un sens parentes des bibliothèques et des musées, car, en retrouvant la vie polynésienne, on abolit le temps,

mais c'est tout aussi bien le temps qui se retrouve, c'est toute l'histoire de l'humanité qui remonte jusqu'à sa source comme dans une sorte de grand savoir immédiat.

Cinquième principe. Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes. Il y a même d'ailleurs des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à ces activités de purification, purification mi-religieuse, mi-hygiénique comme dans les hammams des musulmans, ou bien purification en apparence purement hygiénique comme dans les saunas scandinaves.
Il y en a d'autres, au contraire, qui ont l'air de pures et simples ouvertures, mais qui, en général, cachent de curieuses exclusions; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion : on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu. je songe, par exemple, à ces fameuses chambres qui existaient dans les grandes fermes du Brésil et, en général, de l'Amérique du Sud. La porte pour y accéder ne donnait pas sur la pièce centrale où vivait la famille, et tout individu qui passait, tout voyageur avait le droit de pousser cette Porte, d'entrer dans la chambre et puis d'y dormir une nuit. Or ces chambres étaient telles que l'individu qui y passait n'accédait jamais au cour même de la famille, il était absolument l'hôte de passage, il n'était pas véritablement l'invité. Ce type d'hétérotopie, qui a pratiquement disparu maintenant dans nos civilisations, on pourrait peut-être le retrouver dans les fameuses chambres de motels américains où on entre avec sa voiture et avec sa maîtresse et où la sexualité illégale se trouve à la fois absolument abritée et absolument cachée, tenue à l'écart, sans être cependant laissée à l'air libre.

Sixième principe. Le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. Peut-être est-ce ce rôle qu'ont joué pendant longtemps ces fameuses maisons closes dont on se trouve maintenant privé. Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation, et je me demande si ce n'est pas un petit peu de cette manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies.
Dans certains cas, elles ont joué, au niveau de l'organisation générale de l'espace terrestre, le rôle d'hétérotopie. Je pense par exemple, au moment de la première vague de colonisation, au XVIIe siècle, à ces sociétés puritaines que les Anglais avaient fondées en Amérique et qui étaient des autres lieux absolument parfaits.
Je pense aussi à ces extraordinaires colonies de jésuites qui ont été fondées en Amérique du sud : colonies merveilleuses, absolument réglées, dans lesquelles la perfection humaine était effectivement accomplie. Les jésuites du Paraguay avaient établi des colonies dans lesquelles l'existence était réglée en chacun de ses points. Le village était réparti selon une disposition rigoureuse autour d'une place rectangulaire au fond de laquelle il y avait l'église; sur un côté, le collège, de l'autre, le cimetière, et puis, en face de l'église, s'ouvrait une avenue qu'une autre venait croiser à angle droit; les familles avaient chacune leur petite cabane le long de ces deux axes, et ainsi se retrouvait exactement reproduit le signe du Christ. La chrétienté marquait ainsi de son signe fondamental l'espace et la géographie du monde américain.
La vie quotidienne des individus était réglée non pas au sifflet, mais à la cloche. Le réveil était fixé pour tout le monde à la même heure, le travail commençait pour tout le monde à la même heure; les repas à midi et à cinq heures; puis on se couchait, et à minuit il y avait ce qu'on appelait le réveil conjugal, c'est-à-dire que, la cloche du couvent sonnant, chacun accomplissait son devoir.
Maisons closes et colonies, ce sont deux types extrêmes de l'hétérotopie, et si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui- est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique (ce n'est pas de cela que je parle aujourd'hui), mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires.
Cette conférence a été écrite par Michel Foucault en Tunisie et prononcée au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967. Nous nous permettons de publier ce texte bref, Foucault ne l'ayant pas

considéré comme appartenant au corpus de ses oeuvres. Peut avant sa mort en 1984, il est en quelque sorte devenu propriété publique quand Foucault a accepté son utilisation dans le cadre d'une exposition à Berlin et a depuis lors été réutilisé de nombreuses fois. Il fit l'objet d'une première publication dans la revue Architecture, Mouvement, Continuité, n. 5, octobre 1984, pp. 46-49 et est aujourd'hui accessible dans les Dits et écrits

http://www.atopia.tk/eyedentity/foucfr.htm

Heterotopien. Von anderen Räumen

Die grosse Obsession des 19. Jahrhunderts ist bekanntlich die Geschichte gewesen: die Entwicklung und der Stillstand, die Krise und der Kreislauf, die Akkumulation der Vergangenheit, die Überlast der Toten, die drohende Erkaltung der Welt. Im Zweiten Grundsatz der Thermodynamik hat das 19. Jahrhundert das Wesentliche seiner mythologischen Ressourcen gefunden. Hingegen wäre die aktuelle Epoche eher die Epoche des Raumes. Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein grosses sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt. Vielleicht könnte man sagen, dass manche ideologischen Konflikte in den heutigen Polemiken sich zwischen den anhänglichen Nachfahren der Zeit und den hartnäckigen Bewohnern des Raumes abspielen. Der Strukturalismus oder, was man unter diesem ein bisschen allgemeinen Namen gruppiert, ist der Versuch, zwischen den Elementen, die in der Zeit verteilt worden sein mögen, ein Ensemble von Relationen zu etablieren, das sie als nebeneinandergestellte, einander entgegengesetzte, ineinander enthaltene erscheinen lässt: also als eine Art Konfiguration; dabei geht es überhaupt nicht darum, die Zeit zu leugnen; es handelt sich um eine bestimmte Weise, das zu behandeln, was man die Zeit und was man die Geschichte nennt.

Indessen muss bemerkt werden, dass der Raum, der heute am Horizont unserer Sorgen, unserer Theorie, unserer Systeme auftaucht, keine Neuigkeit ist. Der Raum selber hat in der abendländischen Erfahrung eine Geschichte, und es ist unmöglich, diese schicksalhafte Kreuzung der Zeit mit dem Raum zu verkennen. Um diese Geschichte des Raumes ganz grob nachzuzeichnen, könnte man sagen, dass er im Mittelalter ein hierarchisiertes Ensemble von Orten war: heilige Orte und profane Orte; geschützte Orte und offene, wehrlose Orte; städtische und ländliche Orte: für das wirkliche Leben der Menschen. Für die kosmologische Theorie gab es die überhimmlischen Orte, die dem himmlischen Ort entgegengesetzt waren; und der himmlische Ort setzte sich seinerseits dem irdischen Ort entgegen. Es gab die Orte, wo sich die Dinge befanden, weil sie anderswo gewaltsam entfernt worden waren, und die Orte, wo die Dinge ihre natürliche Lagerung und Ruhe fanden. Es war diese Hierarchie diese Entgegensetzung, diese Durchkreuzung von Ortschaften, die konstituierten, was man grob den mittelalterlichen Raum nennen könnte: Ortungsraum.
Dieser Ortungsraum hat sich mit Galilei geöffnet; denn der wahre Skandal von Galileis Werk ist nicht so sehr die Entdeckung, die Wiederentdeckung, dass sich die Erde um die Sonne dreht, sondern die Konstituierung eines unendlichen und unendlich offenen Raumes; dergestalt, dass sich die Ortschaft des Mittelalters gewissermassen aufgelöst fand: der Ort einer Sache war nur mehr ein Punkt in ihrer Bewegung, so wie die Ruhe einer Sache nur mehr ihre unendlich verlangsamte Bewegung war. Anders gesagt: seit Galilei, seit dem 17. Jahrhundert, setzt sich die Ausdehnung an die Stelle der Ortung.
Heutzutage setzt sich die Lagerung an die Stelle der Ausdehnung, die die Ortschaften ersetzt hatte. Die Lagerung oder Plazierung wird durch die Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen definiert; formal kann man sie als Reihen, Bäume, Gitter beschreiben. Andererseits kennt man die Bedeutsamkeit der Probleme der Lagerung in der zeitgenössisehen Technik: Speicherung der Information oder der Rechnungsteilresultate im Gedächtnis einer Maschine, Zirkulation diskreter Elemente mit zufälligem Ausgang (wie etwa die Autos auf einer Strasse oder auch die Töne auf einer Telefonleitung), Zuordnung von markierten oder codierten Elementen innerhalb einer Menge, die entweder zufällig verteilt oder univok oder plurivok klassiert ist usw. Noch konkreter stellt sich das Problem der Plazierung oder der Lagerung für die Menschen auf dem Gebiet der Demographie. Beim Problem der Menschenunterbringung geht es nicht bloss um die Frage, ob es in derWelt genug Platz für den Menschen gibt eine immerhin recht wichtige Frage, es geht auch darum zu wissen, welche Nachbarschaftsbeziehungen, welche Stapelungen, welche Umläufe, welche Markierungen und Klassierungen für die Menschenelemente in bestimmten Lagen und zu bestimmten Zwecken gewählt werden sollen. Wir sind in einer Epoche, in der sich uns der Raum in der Form von Lagerungsbeziehungen darbietet.

Ich glaube also, dass die heutige Unruhe grundlegend den Raum betrifft, jedenfalls viel mehr als die Zeit. Die Zeit erscheint wohl nur als eine der möglichen Verteilungen zwischen den Elementen im Raum. Trotz aller Techniken, die ihn besetzen, und dem ganzen Wissensnetz, das ihn bestimmen oder formalisieren lässt, ist der zeitgenössische Raum wohl noch nicht gänzlich entsakralisiert (im Unterschied zur Zeit die im 19. Jahrhundert entsakralisiert worden ist). Gewiss hat es eine bestimmte theoretische Entsakralisierung des Raumes gegeben (zu der Galileis Werk das Signal gegeben hat), aber wir sind vielleicht noch nicht zu einer praktischen Entsakralisierung des Raumes gelangt. Vielleicht ist unser Leben noch von Entgegensetzungen geleitet, an die man nicht rühren kann, an die sich die Institutionen und die Praktiken noch nicht herangewagt haben. Entgegensetzungen, die wir als Gegebenheilen akzeptieren: z. B. zwischen dem privaten Raum und dem öffentlichen Raum, zwischen dem Raum der Familie und dem gesellschaftlichen Raum, zwischen dem kulturellen Raum und dem nützlichen Raum, zwischen dem Raum der Freizeit und dem Raum der Arbeit. Alle diese Gegensätze leben noch von einer stummen Sakralisierung. Das unermessliche Werk von Bachelard, die Beschreibungen der Phänomenologen haben uns gelehrt, dass wir nicht in einem homogenen und leeren Raum leben, sondern in einem Raum, der mit Qualitäten aufgeladen ist, der vielleicht auch von Phantasmen bevölkert ist. Der Raum unserer ersten Wahrnehmung, der Raum unserer Träume, der Raum unserer Leidenschaften sie enthalten in sich gleichsam innere Qualitäten; es ist ein leichter, ätherischer, durchsichtiger Raum, oder es ist ein dunkler, steiniger, versperrter Raum; es ist ein Raum der Höhe, ein Raum der Gipfel oder es ist im Gegenteil ein Raum der Niederung, ein Raum des Schlammes; es ist ein Raum, der fliesst wie das Wasser; es ist ein Raum, der fest und gefroren ist wie der Stein oder der Kristall. Diese für die zeitgenössische Reflexion grundlegenden Analysen betreffen vor allem den Raum des Innen. Ich möchte nun vom Raum des Aussen sprechen.

Der Raum, in dem wir leben, durch den wir aus uns herausgezogen werden, in dem sich die Erosion unseres Lebens, unserer Zeit und unserer Geschichte abspielt, dieser Raum, der uns zernagt und auswäscht, ist selber auch ein heterogener Raum. Anders gesagt: wir leben nicht in einer Leere, innerhalb derer man Individuen und Dinge einfach situieren kann. Wir leben nicht innerhalb einer Leere, die nachträglich mit bunten Farben eingefärbt wird. Wir leben innerhalb einer Gemengelage von Beziehungen, die Plazierungen definieren, die nicht aufeinander zurückzuführen und nicht miteinander zu vereinen sind. Gewiss könnte man die Beschreibung dieser verschiedenen Plazierungen versuchen, indem man das sie definierende Relationenensemble aufsucht. So könnte man das Ensemble der Beziehungen beschreiben, die die Verkehrsplätze definieren: die Strassen, die Züge (ein Zug ist ein ausserordentliches Beziehungsbündel, denn er ist etwas, was man durchquert, etwas, womit man von einem Punkt zum andern gelangen kann, und etwas, was selber passiert). Man könnte mit dem Bündel der sie definierenden Relationen die provisorischen Halteplätze definieren die Cafés, die Kinos, die Strände. Man könnte ebenfalls mit seinem Beziehungsnetz den geschlossenen oder halbgeschlossenen Ruheplatz definieren, den das Haus, das Zimmer, das Bett bilden ... Aber was mich interessiert, das sind unter allen diesen Plazierungen diejenigen, die die sonderbare Eigenschaft haben, sich auf alle anderen Plazierungen zu beziehen, aber so, dass sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren. Diese Räume, die mit allen anderen in Verbindung stehen und dennoch allen anderen Plazierungen widersprechen, gehören zwei grossen Typen an.

Es gibt zum einen die Utopien. Die Utopien sind die Plazierungen ohne wirklichen Ort: die Plazierungen, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten. Perfektionierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft: jedenfalls sind die Utopien wesentlich unwirkliche Räume.

Es gibt gleichfalls und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermassen Orte ausserhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien. Und ich glaube, dass es zwischen den Utopien und diesen anderen Plätzen, den Heterotopien, eine An Misch oder Mittelerfahrung gibt: den Spiegel. Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken lässt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin. Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, dass er den

Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und dass er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.
Was nun die eigentlichen Heterotopien anlangt: wie kann man sie beschreiben, welchen Sinn haben sie? Man könnte eine Wissenschaft annehmen; nein, lassen wir das heruntergekommene Wort, sagen wir: eine systematische Beschreibung, deren Aufgabe in einer bestimmten Gesellschaft das Studium, die Analyse, die Beschreibung, die "Lektüre" (wie man jetzt gern sagt) dieser verschiedenen Räume, dieser anderen Orte wäre: gewissermassen eine zugleich mythische und reale Bestreitung des Raumes, in dem wir leben; diese Beschreibung könnte Heterotopologie heissen.

Erster Grundsatz. Es gibt wahrscheinlich keine einzige Kultur auf der Welt, die nicht Heterotopien etabliert. Es handelt sich da um eine Konstante jeder menschlichen Gruppe. Aber offensichtlich nehmen die Heterotopien sehr unterschiedliche Formen an, und vielleicht ist nicht eine einzige Heterotopieform zu finden, die absolut universal ist. Immerhin kann man sie in zwei grosse Typen einteilen.
In den sogenannten Urgesellschaften gibt es eine Form von Heterotopien, die ich die Krisenheterotopien nennen würde, d. h. es gibt privilegierte oder geheiligte oder verbotene Orte, die Individuen vorbehalten sind, welche sich im Verhältnis zur Gesellschaft und inmitten ihrer menschlichen Umwelt in einem Krisenzustand befinden: die Heranwachsenden, die menstruierenden Frauen, die Frauen im Wochenbett, die Alten usw. In unserer Gesellschaft hören diese Krisenheterotopien nicht auf zu verschwinden, obgleich man noch Reste davon findet. So haben das Kolleg des 19. Jahrhunderts oder der Militärdienst für die Knaben eine solche Rolle gespielt, die ersten Äusserungen der männlichen Sexualität sollten "anderswo" stattfinden als in der Familie. Für die Mädchen gab es bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts eine Tradition, die sich "Hochzeitsreise" nannte, ein althergebrachtes Phänomen. Die Defloration des Mädchens musste "nirgendwo" stattfinden; da war der Zug, das Hotel der Hochzeitsreise gerade der Ort des Nirgendwo: Heterotopie ohne geographische Fixierung.
Aber diese Krisenheterotopien verschwinden heute und sie werden, glaube ich, durch Abweichungsheterotopien abgelöst. In sie steckt man die Individuen, deren Verhalten abweichend ist im Verhältnis zur Norm. Das sind die Erholungsheime, die psychiatrischen Kliniken; das sind wohlgemerkt auch die Gefängnisse, und man müsste auch die Altersheime dazu zählen, die an der Grenze zwischen der Krisenheterotopie und der Abweichungsheterotopie liegen; denn das Alter ist eine Krise, aber auch eine Abweichung, da in unserer Gesellschaft, wo die Freiheit die Regel ist, der Müssiggang eine Art Abweichung ist.

Der **zweite Grundsatz** dieser Beschreibung der Heterotopien ist, dass eine Gesellschaft im Laufe ihrer Geschichte eine immer noch existierende Heterotopie anders funktionieren lassen kann; tatsächlich hat jede Heterotopie ein ganz bestimmtes Funktionieren innerhalb der Gesellschaft, und dieselbe Heterotopie kann je nach der Synchronie der Kultur, in der sie sich befindet, so oder so funktionieren. Als Beispiel nehme ich die sonderbare Heterotopie des Friedhofs. Der Friedhof ist sicherlich ein anderer Ort im Verhältnis zu den gewöhnlichen kulturellen Orten; gleichwohl ist er ein Raum, der mit der Gesamtheit der Stätten der Stadt oder der Gesellschaft oder des Dorfes verbunden ist, da jedes Individuum, jede Familie auf dem Friedhof Verwandte hat. In der abendländischen Kultur hat der Friedhof praktisch immer existiert. Aber er hat wichtige Mutationen erfahren. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war der Friedhof im Herzen der Stadt, neben der Kirche, angesiedelt. Da gab es eine ganze Hierarchie von möglichen Gräbern. Da war der Karner, in dem die Leichen jede Individualität verloren; es gab einige individuelle Gräber, und dann gab es innerhalb der Kirche die Grüfte, die wieder von zweierlei Art waren: entweder einfach Steinplatten mit Inschrift oder Mausoleen mit Statuen usw. Dieser Friedhof, der im geheiligten Raum der Kirche untergebracht war, hat in den modernen Zivilisationen eine ganz andere Richtung eingeschlagen; ausgerechnet in der Epoche, in der die Zivilisation, wie man gemeinhin sagt, "atheistisch" geworden ist, hat die abendländische Kultur den Kult der Toten installiert. Im Grunde war es natürlich, dass man in der Zeit, da man tatsächlich an die Auferstehung der Leiber und an die Unsterblichkeit der Seele glaubte, den sterblichen Überresten keine besondere Bedeutung zumass.
Sobald man jedoch nicht mehr ganz sicher ist, dass man eine Seele hat, dass der Leib auferstehen wird, muss man vielleicht dem sterblichen Rest viel mehr Aufmerksamkeit schenken, der schliesslich die einzige Spur unserer Existenz inmitten der Welt und der Worte ist. Jedenfalls hat seit dem 19. Jahrhundert jedermann ein Recht auf seinen kleinen Kasten für seine kleine persönliche Verwesung; andererseits hat man erst seit dem 19. Jahrhundert begonnen, die Friedhöfe an den äusseren Rand der Städte zu legen. Zusammen mit der Individualisierung des Todes und mit der bürgerlichen Aneignung des Friedhofs ist die Angst vor dem Tod als"Krankheit" entstanden. Es sind die Toten, so unterstellt man, die den Lebenden die Krankheiten bringen, und es ist die Gegenwart, die Nähe der Toten gleich neben den Häusern, gleich neben der Kirche, fast mitten auf der Strasse, es ist diese Nähe, die den Tod selber verbreitet. Das grosse

Thema der durch die Ansteckung der Friedhöfe verbreiteten Krankheit hat das Ende des 18. Jahrhunderts geprägt; und erst im Laufe des 19. Jahrhunderts hat man begonnen, die Verlegung der Friedhöfe in die Vorstädte vorzunehmen. Seither bilden die Friedhöfe nicht mehr den heiligen und unsterblichen Bauch der Stadt, sondern die "andere Stadt", wo jede Familie ihre schwarze Bleibe besitzt.

Dritter Grundsatz. Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind. So lässt das Theater auf dem Viereck der Bühne eine ganze Reihe von einander fremden Orten aufeinander folgen; so ist das Kino ein merkwürdiger viereckiger Saal, in dessen Hintergrund man einen zweidimensionalen Schirm einen dreidimensionalen Raum sich projizieren sieht.
Aber vielleicht ist die älteste dieser Heterotopien mit widersprüchlichen Plazierungen der Garten. Man muss nicht vergessen, dass der Garten, diese erstaunliche Schöpfung von Jahrtausenden, im Orient sehr tiefe und gleichsam übereinander gelagerte Bedeutungen hatte. Der traditionelle Garten der Perser war ein geheiligter Raum, der in seinem Rechteck vier Teile enthalten musste, die die vier Teile der Welt repräsentierten, und ausserdem einen noch heiligeren Raum in der Mitte, der gleichsam der Nabel der Welt war (dort befanden sich das Becken und der Wasserstrahl); und die ganze Vegetation des Gartens musste sich in diesem Mikrokosmos verteilen. Und die Teppiche waren ursprünglich Reproduktionen von Gärten: der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt ihre symbolische Vollkommenheit erreicht, und der Teppich ist so etwas wie ein im Raum mobiler Garten. Der Garten ist die kleinste Parzelle der Welt und darauf ist er die Totalität der Welt. Der Garten ist seit dem ältesten Altertum eine selige und universalisierende Heterotopie (daher unsere zoologischen Gärten).

Vierter Grundsatz. Die Heterotopien sind häufig an Zeitschnitte gebunden, d. h. an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronien nennen könnte. Die Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen. Man sieht daran, dass der Friedhof ein eminent heterotopischer Ort ist denn er beginnt mit der sonderbaren Heterochronie, die für das Individuum der Verlust des Lebens ist und die Quasi Ewigkeit, in der es nicht aufhört, sich zu zersetzen und zu verwischen.
Überhaupt organisieren und arrangieren sich Heterotopie und Heterochronie in einer Gesellschaft wie der unsrigen auf ziemlich komplexe Weise. Es gibt einmal die Heterotopien der sich endlos akkumulierenden Zeit, z. B. die Museen, die Bibliotheken. Museen und Bibliotheken sind Heterotopien, in denen die Zeit nicht aufhört, sich auf den Gipfel ihrer selber zu stapeln und zu drängen, während im 17. und noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die Museen und die Bibliotheken Ausdruck einer individuellen Wahl waren. Doch die Idee, alles zu akkumulieren, die Idee, eine Art Generalarchiv zusammenzutragen, der Wille, an einem Ort alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen, alle Geschmäcker einzuschliessen, die Idee, einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber ausser der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll, das Projekt, solchermassen eine fortwährende und unbegrenzte Anhäufung der Zeit an einem unerschütterlichen Ort zu organisieren all das gehört unserer Modernität an. Das Museum und die Bibliothek sind Heterotopien, die der abendländischen Kultur des 19. Jahrhunderts eigen sind.
Gegenüber diesen Heterotopien, die an die Speicherung der Zeit gebunden sind, gibt es Heterotopien, die im Gegenteil an das Flüchtigste, an das Vorübergehendste, an das Prekärste der Zeit geknüpft sind: in der Weise des Festes. Das sind nicht mehr ewigkeitliche, sondern absolut chronische Heterotopien. So die Festwiesen, diese wundersamen leeren Plätze am Rand der Städte, die sich ein oder zweimal jährlich mit Baracken, Schaustellungen, heterogensten Objekten, Kämpfern, Schlangenfrauen, Wahrsagerinnen usw. bevölkern. Jüngst noch hat man eine neue chronische Heterotopie erfunden, es sind die Feriendörfer: diese polynesischen Dörfer, die den Bewohnern der Städte drei kurze Wochen einer ursprünglichen und ewigen Nacktheit bieten. Sofern sich da zwei Heterotopien treffen, die des Festes und die der Ewigkeit der sich akkumulierenden Zeit, sind die Strohhütten von Djerba auch Verwandte der Bibliotheken und der Museen, denn indem man ins polynesische Leben eintaucht, hebt man die Zeit auf, aber ebenso findet die Zeit sich wieder, und die ganze Geschichte der Menschheit steigt zu ihrer Quelle zurück wie in einem grossen unmittelbaren Wissen.

Fünfter Grundsatz. Die Heterotopien setzen immer ein System von Öffnungen und Schliessungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht. Im allgemeinen ist ein heterotopischer Platz nicht ohne weiteres zugänglich. Entweder wird man zum Eintritt gezwungen, das ist der Fall der Kaserne, der Fall des Gefängnisses, oder man muss sich Riten und Reinigungen unterziehen. Man kann nur mit einer gewissen Erlaubnis und mit der Vollziehung gewisser Gesten eintreten. Übrigens gibt es sogar Heterotopien, die gänzlich den Reinigungsaktivitäten gewidmet sind; ob es sich nun um die halb religiöse, halb hygienische Reinigung in den islamischen Hammam handelt oder um die anscheinend rein hygienische Reinigung wie in den skandinavischen Saunas. Es gibt aber auch Heterotopien, die ganz

nach Öffnungen aussehen,jedoch zumeist sonderbare Ausschliessungen bergen. Jeder kann diese heterotopischen Plätze betreten, aber in Wahrheit ist es nur eine Illusion: man glaubt einzutreten und ist damit ausgeschlossen. Ich denke etwa an die berühmten Kammern in den grossen Pachthöfen Brasiliens oder überhaupt Südamerikas. Die Eingangstür führte gerade nicht in die Wohnung der Familie. Jeder Passant, jeder Reisende durfte diese Tür öffnen, in die Kammer eintreten und darin eine Nacht schlafen. Diese Kammern waren so, dass der Ankömmling niemals mit der Familie zusammenkam. So ein Gast war kein Eingeladener, sondern nur ein Vorbeigänger. Dieser Heterotopietyp, der in unseren Zivilisationen praktisch verschwunden ist, liesse sich vielleicht in den Zimmern der amerikanischen Motels wiederfinden, wo man mit seinem Wagen und mit seiner Freundin einfährt und wo die illegale Sexualität zugleich geschützt und versteckt ist: ausgelagert, ohne ins Freie gesetzt zu sein.

Der **letzte Zug** der Heterotopien besteht schliesslich darin, dass sie gegenüber dem verbleibenden Raum eine Funktion haben. Diese entfaltet sich zwischen zwei extremen Polen. Entweder haben sie einen Illusionsraum zu schaffen, der den gesamten Realraum, alle Plazierungen, in die das menschliche Leben gesperrt ist, als noch illusorischer denunziert. Vielleicht ist es diese Rolle, die lange Zeit die berühmten Bordelle gespielt haben, deren man sich nun beraubt findet. Oder man schafft einen anderen Raum, einen anderen wirklichen Raum, der so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist wie der unsrige ungeordnet, missraten und wirr ist. Das wäre also nicht die Illusionsheterotopie, sondern die Kompensationsheterotopie, und ich frage mich, ob nicht Kolonien ein bisschen so funktioniert haben. In einigen Fällen haben sie für die Gesamtorganisation des Erdenraums die Rolle der Heterotopie gespielt. Ich denke etwa an die erste Kolonisationswelle im 17. Jahrhundert, an die puritanischen Gesellschaften, die die Engländer in Amerika gründeten und die absolut vollkommene andere Orte waren. Ich denke auch an die ausserordentlichen Jesuitenkolonien, die in Südamerika gegründet worden sind: vortreffliche, absolut geregelte Kolonien, in denen die menschliche Vollkommenheit tatsächlich erreicht war. Die Jesuiten haben in Paraguay Kolonien errichtet, in denen die Existenz in jedem ihrer Punkte geregelt war. Das Dorf war in einer strengen Ordnung um einen rechteckigen Platz angelegt, an dessen Ende die Kirche stand, an einer Seite das Kolleg, an der andern der Friedhof, und gegenüber der Kirche öffnete sich eine Strasse, die eine andere im rechten Winkel kreuzte. Die Familien hattenjeweils ihre kleine Hütte an diesen beiden Achsen, und so fand sich das Zeichen Christi genau reproduziert. Die Christenheit markierte so mit ihrem Grundzeichen den Raum und die Geographie der amerikanischen Welt. Das tägliche Leben der Individuen wurde nicht mit der Pfeife, sondern mit der Glocke geregelt. Das Erwachen war für alle auf die selbe Stunde festgesetzt, die Arbeit begann für alle zur selben Stunde; die Mahlzeiten waren um 12 und 5 Uhr; dann legte man sich nieder, und zur Mitternacht gab es das, was man das Ehewachen nannte, d. h. wenn die Glocke des Klosters ertönte, erfüllte jeder seine Pflicht.
Bordelle und Kolonien sind zwei extreme Typen der Heterotopie, und wenn man daran denkt, dass das Schiff ein schaukelndes Stück Raum ist, ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist und der, von Hafen zu Hafen, von Ladung zu Ladung, von Bordell zu Bordell, bis zu den Kolonien suchen fährt, was sie an Kostbarstem in ihren Gärten bergen, dann versteht man, warum das Schiff für unsere Zivilisation vom 16. Jahrhundert bis in unsere Tage nicht nur das grösste Instrument der wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist (nicht davon spreche ich heute), sondern auch das grösste Imaginationsarsenal. Das Schiff, das ist die Heterotopie schlechthin. In den Zivilisationen ohne Schiff versiegen die Träume, die Spionage ersetzt das Abenteuer und die Polizei die Freibeuter.

Dieser Vortrag wurde von Michel Foucault in Tunesien geschrieben und vor dem Cercle d'études architecturales am 14. März 1967 gehalten. Erst kurz vor seinem Tode wurde der Text veröffentlicht in der Zeitschrift Achitecture, Mouvement, Continuité, n. 5, Oktober 1984, S. 46-49. Doch schon kurz darauf wurde der Text Teil einer Installation in einer Berliner Ausstellung, seitdem wurde er in zahlreichen Kontexten wiederverwendet. Wir erlauben uns daher, dieses Dokument noch einmal vorzustellen. Der französische Text wurde in die Dits et écrits aufgenommen (Bd. IV, S. 752-762). Die deutsche Übersetzung ist dem Band entnommen: "Idee Prozess Ergebnis - Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt". IBA Berlin 1987, Frölich & Kaufmann Berlin, 1984, S. 337 ff

http://www.atopia.tk/eyedentity/foucde.htm

Bijlage 5

ÜBER DEN BLICKPUNKT IN DER KUNST
Sobre el punto de vista en las artes (1924)

I
Historie, so wie sie sein soll, ist eine Art Filmproduktion. Sie ist nicht damit zufrieden, an dem jeweiligen historismen Punkt Quartier zu beziehen und die geistige Landsmaft zu betrachten, die es dort zu sehen gibt; nein, sie setzt auch an die Stelle jener Reihe statischer Einzelbilder, deren jedes in sich geschlossen ist, das Bild eines Bewegungsablaufs. Nun zeigt es sich, dass die bisher unzusammenhangenden "Ansichten" auseinander hervor- und ohne Unterbrechung ineinander übergehen. Die Wirklichkeit, die einen Augenblick lang aus einer unendlichen Zahl kristallisierter Tatsachen, reglos in ihrer Erstarrung, zu bestehen schien, zerschmilzt, verflüssigt sich und rinnt dahin wie ein Strom. Nicht das Datum, nicht die Begebenheit, nicht die Tatsache macht die eigentliche historisme Realitat aus, sondern die Entwicklung, die sich aus der Verflüssigung und Verschmelzung dies er Materialien auf- baut. Die Geschichte schafft Bewegung, und aus dem Reglosen wird ein Ruheloses.

II
Im Museum konserviert man mit Hilfe von Firnis den Leichnam einer Entwicklung. In ihm steckt der Strom all des Malerbemühens, das Jahrhundert für Jahrhundert vom Menschen ausging. Urn diese Entwicklung zu konservieren, musste man sie auflösen, zerreiben, aufs neue in Bruchstücke zerlegen und zum Gefrieren bringen wie in einem Kühlhaus. Jedes Bild ist ein Kristall von unverrückbarer und unverweckselbarer Linienführung, eine von allen übrigen Bildern geschiedene, hermetisch abgeschlossene Insel.
Und dennoch wäre es nicht schwer, den Leichnam wieder zum Leben zu erwecken. Man hätte nur die Bilder in eine bestimmte Ordnung zu bringen und wenn nicht den Blick, so doch die Gedanken rasch über sie hingleiten zu lassen. Dann würde ersichtlich, dass die Entwicklung der Malerei von Giotto bis auf unsere Tage ein einziger, einfacher Bewegungsablauf ist, der seinen Beginn und sein Ende hat. Es überrascht einen, dass die Wandlungen der Malkunst in unserer abendländischen Welt einem so simplen Gesetz gehorchten. Und das Seltsamste, das Beunruhigendste ist die Analogie zwischen diesem Gesetz und demjenigen, das für die Geschichte der europaischen Philosophie massgebend war. Diese Gemeinsamkeit zwischen den beiden Bereichen kulturellen Schaffens, die am weitesten auseinanderliegen, lasst einen vermuten, dass es ein noch umfassenderes, ein allgemeines Prinzip geben muss, das der gesamten Entwicklung des europaischen Geistes zugrunde liegt. An dieses ferne Geheimnis aber will ich mich heute nicht heranwagen, sondern möchte vorerst nur jene sechs Jahrhunderte währende Bewegung zu deuten versuchen, die sich Geschichte der abendländischen Malerei nennt.

III
Bewegung setzt etwas Bewegliches voraus. Was aber bewegt sich bei der Entwicklung der Malerei? Ein jedes Bild ist eine Momentaufnahme, in der das Bewegliche scheinbar zum Stehen kam. Was ist das bewegliche Element in der Malerei? Man suche nun nicht nach etwas sehr Kompliziertem. Was in der Malerei einer Verlagerung unterworfen ist und dadurch die Vielfalt der Aspekte und Stilarten hervorbringt, ist ganz einfach der Blickpunkt des Malers.
Und das ist ganz natürlich. Der abstrakte Begriff ist an keinen Ort gebunden. Das gleichschenklige Dreieck hat immer dasselbe Aussehen, ob es auf dem Sirius oder auf unserer Erde gedacht wird. Dagegen ist jedes sinnlich wahrnehmbare Bild an das unerbittliche Nur seiner örtlichen Bedingtheit gefesselt, das heisst, es stellt etwas dar, das von einem ganz bestimmten Blickpunkt aus gesehen ist. Diese Ortsgebundenheit des sinnlich Wahrnehmbaren kann mehr oder minder streng sein, unmöglich aber ist, dass sie fehlt. Die Spitze eines Turmes oder das Segel auf dem Meer zeigt sich uns in einem Abstand, den wir mit einer den Bedürfnissen der Praxis genügenden Genauigkeit abschätzen. Der Mond aber oder die blaue Fläche des Himmels präsentiert sich in einer Distanz, zu deren Wesen es gehört, undeutlich zu sein. Wir konnen nicht sagen, dass Mond oder Himmel soundsoviel Kilometer weit weg sind; ihr Ort innerhalb der Entfernung bleibt undeutlich, aber Undeutlichkeit heisst noch nicht Unbestimmtheit. Für den Gesichtspunkt des Malers jedoch ist nicht die geodätisdie Quantität, sondern die optische Qualität der Entfernung massgebend. Nähe und Ferne, die in metrischer Beziehung relative Merkmale sind, können für die Augen absoluten Wert annehmen. Wenn die Physiologie von Nahsicht und Fernsicht

spricht, so handelt es sich hierbei nicht um metrisch bedingte Begriffe, sondern um zwei verschiedene Betrachtungsweisen.

IV

Führen wir einen Gegenstand, etwa eine Vase, hinreichend nah an unsere Augen heran, so konvergieren sie auf ihm. Das Gesichtsfeld erhält dann eine ganz besondere Struktur. In der Mitte befindet sich, von unserem Blick fixiert, der Gegenstand unserer Aufmerksamkeit; seine Gestalt tritt klar, vollständig umrissen und mit all ihren Einzelheiten in Erscheinung. Rings um ihn, bis an den Rand des Gesichtsfeldes hin, ist eine Zone, die wir zwar nicht betrachten, aber doch indirekt, verschwommen und beilaufig sehen. Alles, was in diese Zone fällt, scheint hinter dem Gegenstand zu liegen; darum nennen wir es Hintergrund. Dort erscheint alles unscharf, kaum erkenntlich und ohne ausgesprochene Form: es wirkt eher wie eine Anzahl undeutlicher Farbkleckse. Würde es sich nicht um bekannte Dinge handeln, so wäre es unmöglich zu sagen, was wir bei dieser mittelbaren Schau eigentlich sehen. Die Nahsicht also ordnet das Gesichtsfeld und errichtet dort eine optische Hierarchie: ein im Mittelpunkt stehendes privilegiertes Sehding hebt sich aus seiner Umgebung heraus. Dieser nahe Gegenstand ist der Held des Gesichtsfeldes, die Hauptfigur, die über die Menge, die visuelle Plebs, den Chor der ringsum vorhandenen Dinge des Kosmos emporragt.
Dem halte man die Fernsicht gegenüber. Statt irgendeinen nahen Gegenstand zu fixieren, lassen wir bei der Fernsicht den ruhenden, aber ungebundenen Blick seinen Radius bis an die Grenze des Gesichtsfeldes ausdehnen. Was geschieht? Die hierarchische Zweigliederung verschwindet. Das Gesichtsfeld wird homogen. Man sieht nun nicht mehr ein bestimmtes Ding gut und das übrige minder klar, nein, alles prasentiert sich nun gleichartig wie in einer optischen Demokratie. Nichts ist scharf urnrissen, alles ist Hintergrund, ist unscharf, ist beinahe formlos. An die Stelle der Zweiteilung ist die vollständige Einheit des gesamten Gesichtsfeldes Getreten.

V

Zu diesen Verschiedenheiten der Betrachtungsweise kommt noch eine ungleiche bedeutungsvollere hinzu. Wenn wir die Vase aus der Nähe betrachten, so prallt unser Sehstrahl auf den am weitesten vorspringenden Teil ihrer Wölbung auf, und als würde er bei diesem Anprall zersplittern, teilt er sich in eine grosse Zahl von Fangarmen, die den Seiten der Vase entlangzugleiten, ihre Rundung zu umklammern, von ihr Besitz zu ergreifen, sie herauszustreichen scheinen. So kommt es, dass ein, aus grosser Nähe geschauter Gegenstand jene unbeschreibliche Körperlichkeit und Sollidität erlangt, wie sie einer Masse eigen sind. Wir sehen Ihn räumlich, konvex. Wird nun aber der nämliche Gegenstand in den Hintergrund, den Bereich der Fernsicht, gerückt, so verliert er diese Körperlichkeit, Solidität und Fülle. Er ist nicht länger eine kompakte, deutlich gerundete Masse mit vorspringender Wölbung und geschwungenen Seiten; nein, er hat nun seine Räumlichkeit eingebüsst und ist zu einer inkonsistenten Fläche, zu einem körperlosen Gespenst geworden, das nur aus Licht besteht.
Charakteristikurn der Nahsicht ist die Greifbarkeit. Wenn der Blick auf einem nahen Gegenstand konvergiert, was für ein geheimnisvolles Nachgefühl hinterlässt ihm dann diese Berührung? Diesem Geheimnis wollen wir heute nicht zu Leibe rücken, sondern nur auf die geradezu greifbare Dichte hinweisen, die unserern Sehstrahle eignet und es ihm möglich macht, die Vase zu umfassen, sie abzutasten. Je weiter der Gegenstand entfernt ist, um so mehr geht dem Blick die Eigenschaft der tastenden Hand verloren, urn so mehr wird er zur blossen schau. Ebenso hören die Dinge, wenn sie in die Ferne rücken, auf, kompakte Massen zu sein, und werden zu blossen Farberscheinungen ohne Festigkeit und Wölbung: Kraft einer jahrtausendealten, in den praktischen Erfordernissen des Daseins begrundeten Gewohnheit betrachtet der Mensch einen Gegenstand nur dann als ein Ding im eigentlichen Sinne, wenn dieser vermöge seiner Festigkeit sich seinen Handen entgegenstellt. Alles andere ist mehr oder minder geisterhaft. Geht nun aber ein Sehding aus dem Bereich der Nahsicht in den der Fernsicht hinüber, so wird es tatsächlich zu einem Phantom. Ist die Entfernung sehr gross, so nehmen am Rand des Horizonts alle Dinge –ob Baum, Burg oder Bergkette - den geradezu unwirklichen Charakter von Erscheinungen an, die einer jenseitigen Welt zugehören.

VI

Eine letzte und entscheidende Feststellung: Wenn wir der Nahsicht die Fernsicht gegenüberhalten, so soll damit nicht gesagt sein, dass wir in dieser einen Gegenstand entfernter sehen als in jener. Betrachten heisst hier nur, dass man die Sehstrahlen in einem Punkt zusammenlaufen lässt, der dank dieses Umstandes ein begünstigter, privilegierter Punkt ist. In der Fernsicht betrachten wir keinen bestimmten Punkt, sondern versuchen, unser gesamtes Gesichtsfeld, einschliesslich seiner Ränder, zu erfassen. Aus diesem Grunde vermeiden wir je de mögliche Konvergenz. Und dann stellen wir zu unserer Überraschung fest, dass das wahrgenommene Objekt, das heisst die Gesamtheit unseres Gesichtsfeldes, konkav ist.

Wenn wir im Innern unserer Wohnung sind, so endet die Konkavität an der gegenüberliegenden Wand, an der Decke, am Fussboden, und die sie begrenzende Fläche zeigt die Tendenz, die Gestalt einer von innen gesehenen Halbkugel anzunehmen. Wo aber ist der Anfang der wahrgenommenen Höhlung? Ohne Zweifel in unseren Augen. Das in Fernsicht Geschaute ist also ein Hohlraum; und nicht die Fläche, die ihn begrenzt, sondern er selbst bildet von unserem Augapfel bis zur Wand oder zum Horizont hin den Inhalt unserer Wahrnehmung.
Dies aber nötigt uns, das folgende Paradox anzuerkennen: In der Fernsicht ist das geschaute Objekt nicht weiter von uns entfernt als in der Nahsicht, im Gegenteil, es ist uns näher, da es ja bereits auf unserer Hornhaut beginnt. In der reinen Fernsicht beschränkt sich unsere Aufmerksamkeit, statt weiter auszugreifen, auf das absolut Nächstliegende, und unser Sehstrahl dringt, statt auf die Wölbung eines festen Körpers aufzuprallen und daran haften zu bleiben, in ein konkaves Objekt ein, er gleitet durch einen Hohlraum.

VII
In der europaischen Kunst ist im Lauf der Geschichte der Blick des Malers von der Nahsicht zur Fernsicht hinübergewechselt; die Malerei, die bei Giotto als Darstellung des Massiven beginnt, wird im Zuge dieser Entwicklung zu einer Malerei des Hohlraums.
Dies aber bedeutet, dass die Sehweise des Malers eine Wandlung durchmacht, die keineswegs zufällig ist. zunächst gilt die Aufmerksamkeit dem Körper oder der Masse des Gegenständes, dann dem, was zwischen Körper und Auge ist, will sagen, dem Hohlraum. Da dies er sich aber vor den Körpern befindet, heisst das: die Wandlung, die mit dem Blick des Malers vor sich geht, besteht in einem Zurückweichen vom Entfernten (und doch Nahen) auf das unmittelbar am Auge Beginnende.
Somit wäre also die Entwicklung der abendländischen Malerei nichts anderes als eine Rückzugsbewegung vom gemalten Objekt auf das malende Subjekt. Davon, dass dieses Gesetz tatsächlich für die Evolution der Malerei massgebend war, kann sich der Leser selbst überzeugen, wenn er deren Geschichte durch die Zeiten hin verfolgt. Im werde hier nur ein paar wenige Beispiele bringen, die auf dem Gesamtwege jeweils eine Etappe darstellen.

VIII
15. Jahrhundert. Flamen und Italiener pflegen mit fanatischer Hingegebenheit die Malerei des Massiven. Man kann fast sagen, sie malen mit der ganzen Hand. Jeder Gegenstand tritt unmissverständlich Körperhaft, fest und greifbar in Erscheinung. Er ist mit einer geglätteten Haut überzogen, auf der es keine Poren und trüben Stellen gibt und der es offenbar Freude macht, auf runde Massivität hinzudeuten. Bei der Behandlung der Dinge des Vorder- und Hintergrundes kennt man keinen Unterschied. Der Künstler begnügt sich damit, das Entfernte kleiner wiederzugeben
als das Nahe, aber die Malweise ist in beiden Fällen die gleiche. Der Unterschied zwischen Vorder- und Hintergrund ist also ein rein abstrakter und wird allein durch eometrisch Perspektivierung erzeugt. Was die Malarbeit betrifft, ist auf diesen Bildern alles Vordergrund, das heisst, alles ist aus der Nähe gemalt. Die kleine Figur, die man ganz in der Ferne erblickt, ist so vollständig, so abgerundet und deutlich wie die Hauptfiguren. Man konnte glauben, der Maler sei bis zu der entfernten Stelle hingegangen, an der sie steht, und habe sie dort in der Ferne aus der Nähe gemalt.
Es ist indessen unmöglich, verschiedene Gegenstände gleidtzeitig aus der Nähe zu betrachten. Der Blick muss von dem einen zum anderen hinübergleiten und sie sukzessive zum Mittelpunkt der Aufmerksamkeit machen. Das heisst: auf dem primitiven Gemälde gibt es nicht nur einen Gesichtspunkt, es gibt deren so viele, wie es auf dem Bilde Gegenstände gibt. Das Bild ist nicht als Einheit, sondern als Vielheit gemalt. Keines seiner Stücke steht in Beziehung zu einem anderen; ein jedes ist in sich vollkommen und selbständig. Darum findet sich, wenn man ein Bild der einen oder der anderen Richtung -der Malerei des Massiven oder der des Hohlraums -zuordnen soll, kein besseres Kriterium, als eine Einzelpartie herauszugreifen und sich zu fragen, ob sie, vom Ganzen losgelöst, einige Selbständigkeit aufzuweisen hat. Auf einem Bild von Velázquez zum Beispiel enthalten die Einzelstücke nur immer verschwommene und missgestaltete Formen.
Das primitive Bild ist gewissermassen nur die Summe vieler kleiner Einzelbilder, deren jedes seine Selbständigkeit hat und von einem nahen Gesichtspunkt aus gemalt ist. Der Maler hat einen alles andere ausschliessenden, zergliedernden Blick auf jeden der dargestellten Gegenstände geworfen. Daher jene vergnügliche Reichhaltigkeit der Gemälde des 15. Jahrhunderts. Wir werden mit dem Betrachten nie fertig. Denn immer wieder entdecken wir in ihnen irgendein kleines Einzelbildchen, das wir bis jetzt übersehen hatten. Eine Gesamtschau des Bildes dagegen ist unmöglich. Unsere Pupille muss Schritt für Schritt über die bemalte Fläche hinwandern und an eben den Blickpunkten verweilen, die sich der Maler nach und nach gewählt hat.

IX
Renaissance. Uneingeschränkte Herrschaft der Nahsicht; denn jeder Gegenstand wird einzeln erfasst und von den übrigen gesondert. Raffael ändert diesen Blickpunkt nicht, aber er bringt in das Gemälde ein abstraktes Element hinein, das diesem eine gewisse Einheitlichkeit verleiht: die Komposition oder den Bildaufbau.
Auch er malt Gegenstand um Gegenstand wie einer der Primitiven, und sein Sehapparat arbeitet nach dem gleichen Prinzip. Aber er begnügt sich nicht mehr damit, das, was er sieht, in naiver Weise zu malen, wie er es sieht, sondern unterwirft das Ganze einer fremden Kraft dem geometrischen Begriff der Einheit. Auf die analytischen Formen der Gegenstände legt sich gebieterisch die synthetische Form des Bildaufbaus, die keine sichtbar-gegenständliche ist, sondern ein rein gedankliches Schema. (Das nämliche gilt für die dreieckigen Bilder Leonardos.) Die Malerei des Raffael kommt noch nicht von einem einzigen Gesichtspunkt her und kann auch nicht unter einem solchen betrachtet werden, aber es steckt in ihr bereits die rationale Forderung nach Einheitlichkeit.

X
Übergang. Auf dem Weg, der uns von den Primitiven und der Renaissance zu Velázquez führt, bilden die Venezianer, vor allem aber Tintoretto und El Greco, eine Zwischenstation. Wie sollen wir sie charakterisieren?
In Tintoretto und El Greco stossen zwei Zeitalter aufeinander, daher die Unruhe, die innere Erregung, die das Werk dieser beiden Künstler durchbebt. Sie sind die letzten Vertreter der Malerei des Massiven, und als solche ahnen sie bereits die Zukunftsprobleme des hohlen Raumes voraus, rücken ihnen allerdings nicht recht zu Leibe.
Die venezianische Malerei neigt seit ihrem Beginn dazu, die Dinge aus der Ferne zu sehen. Bei Giorgione und Tizian will alles Körperliche seine Dichte und Festigkeit verlieren, und es möchte verschweben wie Wolken, flatternde Bänder oder sich auflösende Materie. Zur endgültigen Abkehr vom nahen und analytischen Gesichtspunkt aber fehlt die rechte Entschlusskraft. Ein ganzes Jahrhundert hindurch ringen die beiden Prinzipien miteinander, ohne dass das eine oder das andere sich durchsetzen würde. Tintoretto ist ein extremes Beispiel fur diesen inneren Kampf, in dem die Fernsicht nun beinahe obgesiegt hat. Auf seinen Gemälden im Escorial konstruiert er gewaltige Leerräume. Er muss sich dabei aber auf die Krücken der architektonischen Perspektive stützen. Wären da nicht allerlei Saulenreihen und Gesimse, deren Linien auf den Hintergrund des Bildes zufliehen, so wurde Tintorettos Malerei sich im Abgrund des hohlen Raumes verlieren, den sie zu schaffen trachtet.
Eher bedeutet Greco ein Zurückweichen. Aber ich glaube trotzdem, dass man seine Neuartigkeit und Velázquez-Nähe übertrieben hat. Denn es kommt auch bei ihm noch immer in erster Linie auf die Körperhaftigkeit an, was uns dadurch bewiesen wird, dass er allgemein als der letzte grosse Vertreter der verkürzten Perspektive gilt. Er tendiert nicht nach dem Hohlraum; das Streben nach dem Körperhaften, Massiven dauert bei ihm fort. Wahrend Velázquez, etwa auf den Gemälden der Meninas und der Spinnerinnen, seine gesamten Figuren auf die rechte oder linke Seite verweist, die Mitte aber frei lasst, als sei der Raum dort die eigentliche Hauptfigur des Bildes, bedeckt Greco jeweils die ganze Leinwand mit Körpermassen, die alle Luft wegnehmen. Auf seinen Gemälden drängt sich durchweg das Fleisch. Und doch wird durch Werke wie die Auferstehung oder der Gekreuzigte mit einer seltenen Eindringlichkeit das Problem der Tiefenwirkung aufgeworfen.
Es wäre indessen ein Irrtum, wenn man die Malerei der Tiefenwirkung mit der des Hohlraums oder der leeren Konkavität verwechseln wollte. Nein, jene ist nur eine klugere Methode, das Massive herauszustellen. Diese hingegen bedeutet einen ganzlichen Umschwung in der künstlerischen Zielsetzung.
Bei Greco geschieht aber etwas anderes: der dargestellten Gegenstände bemächtigt sich das architektonische Prinzip und zwingt sie mit einer Gewaltsamkeit ohnegleichen ausnahmslos unter sein Idealschema. Die analytische Sehweise, die den Körperhaften zugewandt ist und einer jeden Einzelfigur mit einer geradezu einseitigen Liebe begegnet, verliert durch diese synthetische Tendenz ihre Unmittelbarkeit, ja wird geradezu aufgehoben. Das dynamische Formschema, dem das Bild unterworfen ist, nötigt dieses zur Einheitlichkeit und ermöglicht einen Pseudogesichtspunkt. Ausserdem kündigt sich bei Greco bereits ein zweites vereinheitlichendes Element an: das Helldunkel.

XI
Die Meister des Helldunkel. Die Bildkomposition Raffaels, das dynamische Formschema Grecos sind Einheitlichkeitspostulate, die der Künstler an sein Bild stellt, weiter nichts. Jedes Ding, das wir auf dem Gemälde sehen, bestätigt uns auch weiterhin, dass es körperhaft und infolgedessen selbständig und partikularistisch ist.

Jene Vereinheitlichungen sind also von der nämlichen abstrakten Herkunft wie die geometrische Perspektive der primitiven Malerei. Als Geschöpfe der reinen Vernunft erweisen sie sich unfähig, den Stoff des Gemäldes durchzuformen, oder anders gesagt: sie sind keine Malprinzipien. Die einzelnen Teile des Werkes werden sämtlich ohne ihre Mitwirkung gemalt.
Demgegenüber bedeutet das Helldunkel eine radikale, tiefgreifende Neuerung.
Wenn das Auge des Malers die Körperlichkeit der Dinge sucht, so wird jeder einzelne Gegenstand, der auf der bemalten Fläche wohnt, seinen besonderen, alleinigen und privilegierten Blickpunkt beanspruchen. Das Bild wird dann von einer feudalstaatlichen Verfassung beherrscht, in der jeder Einzelteil seine persönlichen Rechte geltend macht. Nun aber schleicht sich ein neuer Gegenstand ein, ausgerüstet mit einer magischen Kraft, die es ihm gestattet, ja zur pflicht macht, allgegenwartig zu sein, den gesamten Raum der Leinwand einzunehmen, ohne die übrigen Dinge daraus zu verdrängen. Dieser magische Gegenstand ist das Licht. Es ist innerhalb der Bildkomposition ein einziges und einmaliges Ganzes. Wir haben es in ihm mit einem vereinheitlichenden Prinzip zu tun, das nicht abstrakt ist, sondern real, Ding unter Dingen, und weder Idee noch Schema. Die Einheit der Beleuchtung beziehungsweise das Helldunkel lässt nur noch einen einzigen Gesichtspunkt zu. Der Maler muss sein gesamtes Werk eingetaucht sehen in den umfassenden Gegenstand Licht.
Dies gilt für Ribera, Caravaggio und den jungen Velázquez (Anbetung der Könige). Noch trachtet man, dem überkommenen Brauche folgend, nach Körperhaftigkeit. Aber sie ist nicht mehr von vordringlicher Bedeutung. Der Gegenstand als solcher wird mehr und mehr ausser acht gelassen, und seine Funktion erschöpft sich nachgerade darin, Träger und Gründlage zu sein für das Licht, das auf ihn fällt. Man verfolgt die Bahn des Lichtes und beobachtet mit verweilender Aufmerksamkeit, wie es über die Oberfläche der Massen, der Körper, gleitet.
Erkennt der Leser, was für eine Verlagerung des Gesichtspunktes dies bedeutet? Der Velázquez der Anbetung der Könige heftet seinen Blick nicht auf den Körper als solchen, sondern auf dessen Oberfläche, auf der das Licht aufprallt und sich spiegelt. Es hat also eine Zurücknahme des Blickes stattgefunden; er gleicht nicht langer einer Hand und entlässt den gewolbten Körper aus der Umklammerung. Der Sehstrahl halt dort inne, wo der Körper beginnt und das Licht blitzend auftrifft; von hier aber sucht er sich einen anderen Platz auf irgendeinem anderen Gegenstande aus, wo eine ähnlich intensive Beleuchtung vibriert. Es kommt zu einer magischen Solldarität aller hellen Partien des Gemäldes den dunklen gegenüber. Dinge, die ihrer Form und Beschaffenheit nun ganz ungleich sind, erweisen sich nun als gleichwertig. Die individualistische Vorherrschaft der Dinge hat ein Ende. Man nimmt an ihnen nicht länger um ihrer selbst willen Anteil; sie sind nur mehr der Vorwand für andere Dinge.

XII

Velázquez. Dem Halbdunkel ist es zu verdanken, dass die Einheit , des Gemäldes eine innere ist und nicht nur durch äusserliche Mittel zustande kommt. Jedoch sind unter dem Licht auch weiterhin die Körperhaften Massen verborgen. Die Malerei des Massiven lebt unter dem schimmernden Sleier der Beleuchtung fort.
Um diesen Zwiespalt zu überwinden, bedürfte es eines genialen Verachters, der entschlossen war, den Körpern alle Aufmerksamkeit zu entziehen, ihren Anspruch auf Konsistenz rundweg abzulehnen und ihre aufdringliche Massivitat einzuebnen. Dieser geniale Verächter war Velázquez.
In den Körper des Objekts verliebt, sendet der Primitive diesem seinen handgreiflichen Blick entgegen, tastet ihn ab und umarmt ihn voll innerer Erregung. Der Maler des Helldunkel, der vom Massiven bereits eine lauere Auffassung hat, lässt seinen Blick wie auf einer Schiene auf dem Lichtstrahl dahingleiten, der von Ding zu Ding wandert. Velázquez vollbringt in gewaltiger Kühnheit die grosse Tat der Verächtung, der es bestimmt ist, eine neue Malerei heraufzuführen: er hält seine Pupille an. Nichts weiter.
Hierin besteht die ganze riesenhafte Revolution. Bis dahin hatte das Auge des Malers, sklavisch einer bestimmten Bahn folgend, einen jeden Gegenstand nach ptolemäischem Prinzip umkreist. Nun aber fasst Velázquez den despotischen Beschluss, den Gesichtspunkt festzulegen. Das ganze Bild hat aus einem einzigen Sehakt hervorzugehen, und die Dinge haben ihr möglichstes zu tun, um dem Blick entgegenzukommen. Es handelt sich also um eine kopernikanische Umwälzung, wie sie sich in der Philosophie unter dem Einfluss von Descartes, Hume und Kant ganz ähnlich vollzogen hat. Das Auge des Kunstlers nimmt die Mitte der plastischen Welt ein, rings umflutet von den Formen der Gegenstände. Der Sehapparat aber wirft seinen Blick geradewegs nach der einen oder anderen Seite hin, ohne irgendein Ding zu bevorzugen. Prallt der Blick auf etwas auf, so bleibt er daran nicht haften, und infolgedessen wird aus diesem Etwas keine gewölbte Masse, sondern nichts als eine Oberfläche, von welcher der Blick aufgefangen wird.
Der Gesichtspunkt ist zurückgewichen, hat sich von dem Objekt entfernt, und von der Nahsicht sind wir zu der Fernsicht übergegangen, die allerdings, strenggenommen, ein näheres Objekt hat als jene. Zwischen die Körper und das Auge tritt der unmittelbar nächste Gegenstand, der Hohlraum, die Luft. In ihr

schwebend und in Farbnebel, formlose Andeutungen, blosse Reflexe aufgelöst, haben die Dinge ihre Konsistenz und ihren Urnriss verloren.
Der Maler hat seinen Kopf zurückgeworfen, hat seine Augelider zusammengekniffen und zwischen ihnen die eigentliche Form eines jeden Gegenständes zerquetscht, sie auf Lichtmoleküle und reine Farbpunkte reduziert. Dafür aber kann sein Bild nun von einem einzigen Blickpunkt her und in allen seinen Teilen gleichzeitig gesehen werden.
Der Nahblick dissoziiert, unterscheidet, hat feudalen Charakter. Der Fernblick synthetisiert, lässt zerfliessen, verwischt die Grenzen, ist demokratisch. Der Gesichtspunkt wird zur Zusammenschau. Die Malerei des Massiven hat sich endgültig in eine Malerei des Hohlraums verwandelt.

XIII
Impressionismus. Unnötig zu sagen, dass in Velázquez die mässigenden Grundsätze der Renaissance fortwirken. In seiner ganzen Krassheit tritt der Umschwung erst bei den Impressionisten und Neoimpressionisten zutage.
Oben, beim Darlegen der Voraussetzungen, konnte vielleicht der Anschein aufkommen, als sei in dem Augenblick, in dem wir bei der Malerei des Hohlraums angelangt sind, die Entwicklung abgeschlossen, als habe der Gesichtspunkt, wenn er einmal aus einern nahen und vielfachen zu einem fernen und einzigen geworden ist,
den gesamten moglichen Weg zurückgelegt. Dem ist nicht so. Wir werden sogleich sehen, dass er noch mehr gegen das Subjekt hin zurückweichen kann. Die Verlagerung ist zwischen 1870 und heute weitergegangen, und gerade irn unwahrscheinlichen und widerspruchsvollen Wesen dieser letzten Entwicklungsabschnitte bestätigt sich das sibyllinische Gesetz, auf das ich eingangs hingewiesen habe. Der Künstler, der von der Welt rings um ihn seinen Ausgang genommen hat, zieht sich am Ende auf sich selbst zurück.
Ich habe gesagt: wenn der Blick des Velázquez auf einen Gegenstand auftrifft, so verwandelt er diesen in Oberfläche. Aber unterdessen ist der Sehstrahl seinen Weg gegangen und hat Vergnügen daran gefunden, die Luft, die zwischen der Hornhaut und den entfernten Dingen flutet, zu durchbohren. Auf den Bildern der Meninas und der Spinnerinnen sieht man, wieviel Genuss es dem Künstler bereitet haben muss, den Hohlraum als solchen hervorzuheben. Velázquez blickt geradewegs in den Hintergrund; darum stösst er auf die gewaltige Luftmasse, die sich zwischen ihm und den Grenzen seines Gesichtsfeldes befindet. Dieses Blicken mit dem zentralen Sehstrahl des Auges ist der Vorgang, der als geradlinige Schau, als Sehen in modo recto bezeichnet wird. Aber rings um die Hauptachse sendet die Pupille noch viele andere Strahlen aus, die einen schrägen Verlauf nehmen, also in modo obliquo sehen. Der Eindruck der Hohlheit entsteht beim geradlinigen Sehen. Wenn wir diese Art des Sehens unmöglich machen (etwa durch sukzessives Schliessen und Öffnen der Augen), So bleibt nur die schräge Sicht erhlten, jenes "Aus-dem-Augenwinkel-Blichen", das der Inbegriff der Verächtlichkeit ist. Der Hohlraum verschwindet dann, und das ganze Gesichtsfeld zeigt die Tendenz, zu einer Fläche zu werden.
Eben dies geschtieht nacheinander in den verschiedenen Impressionismen. Der Hintergrund des Velázquezschen Hohlraums wird in den Vordergrund gerückt, und dieser hört auf, Vordergrund zu sein, weil es keinen Hintergrund mehr gibt. Die Malerei neigt dazu, flächenhaft zu werden wie die Leinwand, auf die man sie aufträgt. So kommt es denn zur Aufhebung jeglicher greifbaren und Körperhaften Nachhaltigkeit. Andererseits aber werden bei Schrägsicht die Dinge dermassen atomatisiert, dass kaum etwas von ihnen übrigbleibt. Die Figuren werden unkenntlich. Statt die Dinge zu malen, wie man sie sieht, malt man das Sehen selbst, statt eines Gegenstands einen Eindruck, das heisst eine Handvoll Empfindungen. Somit hat sich die Kunst gänzlich von der Welt zurückgezogen und wendet ihre Aufmerksamkeit dem Tun des Subjekts zu. Die Ermfindungen sind in keiner Beziehung mehr Dinge, sie sind subjektive Zustände, durch die hindurch und mit deren Hilfe die Dinge sich uns zeigen.
Wird es klar, was für eine Veränderung des Gesichtspunktes dies alles bedeutet? Es scheint so, als sei der Gesichtspunkt, wie er nach dem nächstgelegenen Gegenstande suchte, so nah wie möglich an das Subjekt heran- und so weit wie möglich von den Dingen abgerückt. Aber das ist ein Irrtum. Der Gesichtspunkt schreitet auf seinem unerbittlichen Rückzugswege weiter. Er macht durchaus nicht an der Hornhaut halt, sondern überquert kühn die grosse Grenze und dringt in den Innenbezirk des Schauens, in das Subjekt selber ein.

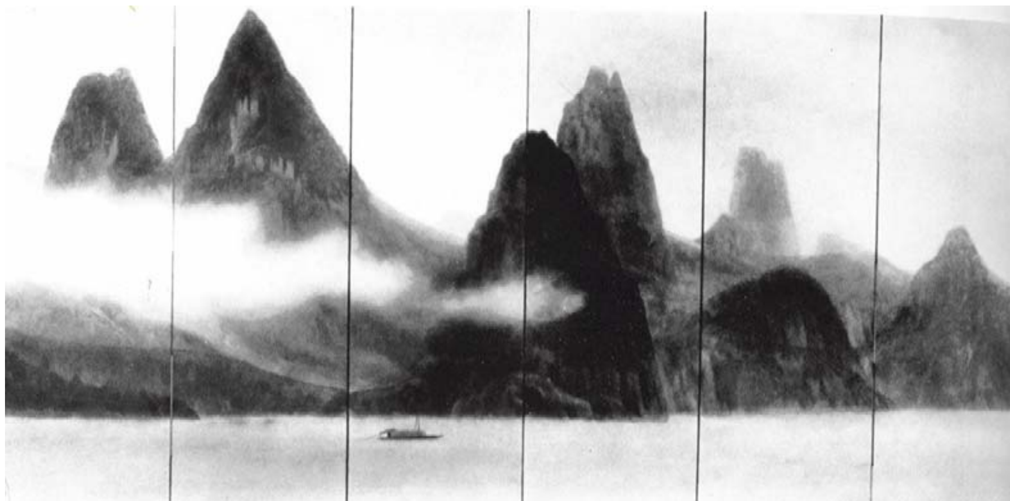
XIV
Kubismus. Mitten in der impressionistischen Tradition stehend, entdeckt Cézanne die Körperhaftigkeit der Dinge. Auf den Bildern tauchen nun Kuben, Zylinder, Kegel auf. Einer, der nicht bei der Sache wäre, könnte glauben, an einem toten Punkte angekommen, beginne die Malerei ihre Reise von vorn, und man sei zum Blickpunkt Giottos zurückgekehrt. Aber auch dies wäre ein Irrtum. In der Geschichte der Malerei

hat es zu allen Zeiten Nebenströmungen gegeben, die zum Archaischen hinstrebten. Die Hauptströmung jedoch schiesst in prachtvollem Schwall über sie hinweg und nimmt ihren unvermeidlichen Lauf.
Der Kubismus Cézannes und der eigentlichen Kubisten, das heisst der stereometrismen Maler, ist nur ein weiterer Schritt einer verinnerlichten Malerei entgegen. Die Empfindungen, das Thema der impressionistischen Kunst, sind Zustande des Subjekts, also reale Fakten, tatsächliche Veränderungen, die sich in jenem vollziehen. Noch weiter innen haben die Ideen ihren Sitz. Auch sie sind wirkliches Geschehen, das sich in der Seele des Individuums abspielt, unterscheiden sich aber von den Empfindungen insofern, als ihr Inhalt- das Erdachte -irreal, unter Umständen sogar unmoglich ist. Wenn im mir einen streng geometrismen Zylinder denke, so ist mein Denken eine in meinem Innern sich vollziehende Tatsache, der geometrisme Zylinder aber, den im denke, ist ein irrealer Gegenstand. Ideen sind also subjetive Realitäten mit virtuellem Objekt, eine vollig neue Welt, verschieden von der, welche die Augen uns vermitteln, und wunderbar emporsteigend aus den Tiefen der Seele.
Die Körpermassen aber, wie Cézanne sie darstellt, haben nichts mit den von Giotto entdeckten zu tun; sie sind deren genaues Gegenteil. Giotto sucht nach der jedem Gegenstände eigenen Massivität, nach der ganz realen, greifbaren Körperhaftigkeit. Vor ihm kannte man nur das zweidimensionale Bild byzantinischen Stils. Cézanne hingegen ersetzt die Körper der Dinge durch irreale Massen, die reine Erfindung sind und mit jenen nur in metaphorischem Zusammenhang stehen. Seither malt man nurmehr Ideen, die natürlich ebenfalls Objekte sind, aber ideelle, dem Subjekt immanente, intrasubjektive Objekte.
So erklärt es sich, weshalb allen irrigen Erklärungen zum Trotz jenes unklare Etwas, das man Kubismus nennt, einen solchen Mischmasch darstellt. Picasso malt einerseits Körper, an denen sich die Gewölbtheit der Masse in höchstem Masse zu bestätigen scheint, daneben aber vernichtet er auf seinen skandalösesten, aber auch typischisten Bildern die geschlossene Form des Objekts und deutet Stücke davon – eine Augenbraue, einen Schnurrbart, eine Nase - in euklidischer Verebnung an, dies alles nur zu dem Zwecke, den Ideen als symbolische Chiffre zu dienen.
Der so vieldeutige Kubismus ist nichts weiter als eine besondere Malweise innerhalb des gleichzeitigen Expressionismus. Bei den Impressionisten war die aussere Objektivität auf ihrem Minimum angelangt. Eine weitere Verlagerung des Blickpunktes war nur noch möglich, wenn die Malerei über die Netzhaut, jene hauchdünne Grenze Zwischen Aussen und Innen, hinwegsprang und - in gänzlicher Umkehrung ihrer bisherigen Funktion -uns nicht mehr in das ausserhalb Befindliche hineinversetzte, sondern sich darum bemühte, die Dinge des Inneren, die erdachten Gegenstände, auf die Leinwand zu bringen. Man beachte, wie durch ein einfaches Weiterrücken des Gesichtspunktes auf ein und derselben Bahn, die er von Anfang an verfolgt hat, nun ein umgekehrtes Ergebnis zustande kommt: statt die Dinge in sich einzusaugen, werden die Augen zu Projektoren, welche die landschaft und Fauna der Innenwelt nam aussen werfen. Zuvor wären sie Tauchier, die
sich in die reale Welt versenkten; nun sind sie Springquellen der Unwirklichkeit.
Es mag sein, dass die gegenwärtige Kunst nur geringen asthetischen Wert besitzt; wer in ihr aber nur eine Caprice sieht, der kann gewiss sein, dass er weder sie noch die alte Kunst verstanden hat. Im Lauf ihrer Entwicklung hat die Malerei (und die Kunst uberhaupt) unausweichlich-schicksalhaft zu dem werden müssen, was sie heute ist.

XV
Das Gesetz, das über den grossen Veränderungen der Malerei waltet, ist von beunruhigender Einfachheit. Erst malt man Dinge, dann Empfindungen, zuletzt Ideen, das heisst, die Aufmerksamkeit des Malers heftet sich zunächst auf die äussere Wirklichkeit, hernach auf das Subjektive und schliesslich auf das Intrasubjektive. Diese drei Stationen sind Punkte, die auf ein und derselben Linie Liegen.
Nun aber ist die abendländische Philosophie denselben Weg gegangen wie die Malerei: eine Übereinstimmung, durch die das besagte Entwicklungsgesetz nur noch beunruhigender wird.
Wir wollen in ein paar wenigen Zeilen diesen seltsamen Parallelismus aufzeichnen.
Der Maler stellt zunächst die Frage, welche Elemente des Alls auf die Leinwand übertragen werden sollen, das heisst, welche Art Erscheinungen für die Malerei wesentlich sind. Der Philosoph hinwiederum fragt, welche Art Gegenstände die grundlegenden sind. Ein philosophisches System ist immer der versuch einer begrifflichen Neusschöpfung des Kosmos, wobei man von einem bestimmten Typ Tatsachen ausgeht, die man für die gesichertsten und verlässlichsten hält. Jede Epoche der Philosophie hat einem anderen Typ den Vorzug gegeben und auf ihm ihr übriges Gebäude errichtet.
Zur Zeit Giottos, des Malers der festen und selbständigen Körper, war die Philosophie der Ansicht, dass die Individualsubstanzen die letzte und endgültige Wirklichkeit seien. Schulbeispiele für Substanzen waren damals: dies Pferd, dieser Mensch. Warum glaubte man, gerade hierin den letzten metaphysismen Wert zu erblicken? Ganz einfach deshalb, weil nach der ursprünglichen und praktischen Vorstellungsweise jedes Pferd und ieder Mensch ihr besonderes, von den übrigen Dingen und dem betrachtenden Verstand unabhängiges Dasein zu haben scheinen. Das Pferd ist ein selbständiges, in sich

abgeschlossenes Wesen, das aus der geheimen Kraft seines Inneren lebt; wollen wir es kennenlernen, so müssen unsere Sinne, unser Verstand ihm entgegengehen und es demütig umkreisen. Da haben wir denn den substantialistischen Realismus Dantes, einen Zwillingsbruder der von Giotto ins Leben gerufenen Malerei des Massiven.
Machen wir einen Sprung zum Jahr 1600, dem Zeitpunkt, an dem die Malerei des Hohlraums beginnt! Die Philosophie steht unter der Herrschaft Descartes'. Was ist für ihn die kosmische Realität? Die vielfachen und selbständigen Substanzen treten zurück, und im Vordergrund der Metaphysik erscheint nun eine einzige Substanz, eine Art metaphysischen Hohlraums, der eine magische Schöpferkraft besitzen wird. Für Descartes ist der Raum das Wirkliche, so wie für Velázquez das Hohle das Wirkliche ist.
In der Zeit nach Descartes taucht bei Leibniz einen Augenblick lang aufs neue die Vielheit der Substanzen auf. Aber diese Substanzen sind kein Körperliches Prinzip mehr, sondern das genaue Gegenteil: sie sind Subjekte, und die einzelne Monade hat -seltsames Charakteristikum! -nur die Aufgabe, ein Blickpunkt zu sein. Zum ersten Mal in der Geschichte der Philosophie wird hier die formelle Forderung laut, dass die Wissenschaft ein System sein solle, welches das Universum unter einen Gesichtspunkt zu stellen hat. Die Monade hat keine andere Funktion, als dieser vereinheitlichen Sicht einen metaphysischen Ort zuzuweisen.
In den beiden folgenden Jahrhunderten wird der Subjektivismus radikaler, und um 1880, als die Impressionisten nur noch Empfindungen auf die Leinwand bannen, lässt die Philosophie des extremen Positivismus die universelle Wirklichkeit nur in Empfindungen bestehen. Die fortschreitende Entwirklichung der Welt, die im Denken der Renaissance begonnen hat, gelangt mit dem radikalen Sensuaüsmus der A venarius und Madl zu ihrer letzten Konsequenz. Wie soll es weitergehen? Was für eine neue Philosophie ist noch möglich? An eine Rückkehr zum primitiven Realismus ist nicht zu denken; vier Jahrhunderte der Kritik, des Zweifels, des Misstrauens haben ihm seinen Wert genommen. Ebenso unmöglich aber ist es, weiterhin beim Subjektiven zu bleiben. Wo findet sich dann noch etwas, womit die Welt sich neu erbauen lässt?
Der Philosoph zieht seinen Blick noch weiter zurück, und statt ihn auf das Subjektive als solches zu lenken, heftet er ihn auf das, was bislang als der "Bewusstseinsinhalt" bezeichnet wurde, auf das Intrasubjektive. Dem, was unsere Ideen ersinnen und unsere Gedanken denken, kann nichts Wirkliches entsprechen, trotzdem aber ist das Ersonnene darum nichts ausschliesslich Subjektives.
Eine Welt der Hirngespinste würde dennoch nicht aufhören, eine Welt, ein objektives Universum voll Sinn und Perfektion zu sein. Der Zentaur ist zwar ein Phantasiegebilde und wird niemals mit wehendem Schweif und Zottelhaar über eine wirkliche Wiese galoppieren, besitzt aber nichtsdestoweniger dem Subjekt gegenüber, das ihn sich vorstellt, ein unabhängiges Eigendasein. Er ist ein virtueller Gegenstand oder, wie die jüngste Philosophie sagen würde: ein Idealobjekt. Und damit sind wir bei dem Typ von Erscheinungen angelangt, die der Denker unserer Tage fur die geeignetste Grundlage seines Weltsystems hält. Ist sie nicht verbluffend, die Übereinstimmung zwischen dieser Art Philosophie und der gleichzeitigen Malerei, mag man sie nun Expressionismus oder Kubismus nennen?

José Ortega y Gasset



Bijlage 6

GRENZEN

1.
"De grens is de vruchtbaarste plek van inzicht."

P. Tillich

De grens scheidt en verbindt tegelijkertijd. Je lichaam is een grens. Je huid is de scheiding tussen buiten en binnen. Via de huid heb je contact met je omgeving. Via je zintuigen neem je de omgeving waar en kun je onderscheiden en je eigen plaats bepalen. Via je mond haal je dingen van buiten binnen waardoor je in leven blijft. De scheiding tussen buiten en binnen is nooit absoluut. De scheiding is tegelijk verbinding, anders zou er geen leven mogelijk zijn.
Op de plaats waar ik sta kan op dit zelfde moment niemand anders staan. Deze uitsluiting is essentieel voor mijn existentie. Verbinding met mijn omgeving, product zijn van mijn omgeving, afhankelijk zijn van mijn omgeving betekent dat ik in een voortdurende staat van wording ben. Differentiering is het instrument waarmee ik mij geestelijk kan onderscheiden. Daardoor ontdek ik mijn eigen plaats. Mijn plaats is niet absoluut. Ze is contextgebonden en lichamelijk gekleurd. Het feit dat ik adem haal maakt van mij een bijzonder wezen. Zonder lucht blijft er al heel snel niet veel van mij over. Zonder aandacht en liefde blijft mijn innerlijk wezen eenzaam en kom ik niet tot ontwikkeling. Lichaam en geest zijn beiden afhankelijk van de omgeving. Beiden kunnen niet zonder, beiden komen er uit voort.

Wat draag ik dan als individu, als persoon extra bij aan mijn ontwikkeling? Veel is biologie, product van een lang proces. Toch spreken wij over uniciteit van de mens, elk menselijk wezen. Over individualiteit en een on-opgeefbare persoonlijkheid. De vingerafdruk is uniek. Dat is een code van de huid, het lichaam. Maar wat ben je meer als lichaam, meer als uniek lichaam? Zijn dat mijn gedachten en gevoelens? Mijn daden, mijn gedrag en mijn overwegingen? Ben je als persoon een samenspel van dat alles en dát is het dan?
Via de taal maken we aan elkaar kenbaar wat ons bindt en onderscheidt. De taal levert ons het instrumentarium om dat kenbaar en duidelijk te maken. De taal is de basis onder ons denken en het verwoorden van ons gevoel en onze gedachtestroom. De taal kleurt onze waarneming van de omringende werkelijkheid en omgekeerd kleurt de waarneming het gebruik van de taal. De taal als spel, taalspel, blijft een serieuze zaak. Taal is het afgrenzen van de dingen via woorden, via begrippen. Elk woord is kenbaar omdat er ruimte, een leegte als afgrenzing, bestaat tussen de afzonderlijke letters. Elke letter heeft een eigen vorm anders zouden we ze niet kunnen onderscheiden en herkennen. Taal zou niet mogelijk zijn zonder dit individuele karakter van elke letter, elk taalteken. Ook de taal is een grensfenomeen. Ze verbindt en ze scheidt, zelfs tot in haar materialiteit.

2.
"De hoop komt op de volgende pagina. Sluit het boek niet. Ik heb verschillende pagina's van het boek omgeslagen zonder de hoop te ontmoeten. Misschien is de hoop het boek."

Edmond Jabès

Taal schept ruimte. In de letterlijke zin van het woord. Taal vult de ruimte, in het spreken, in het schrijven. Taal neemt net als het lichaam ruimte in. Gesproken taal is op het eerste gezicht minder veeleisend dan taal op papier. Maar de schijn kan bedriegen. Kijk naar het effect van grote toespraken op het publiek. Levens worden erdoor op hun kop gezet. Massa's worden in beweging gebracht. Grenzen die niet overschrijdbaar leken worden overschreden als de massa in beweging komt.
Taal vult ook de geestelijke ruimte, de geestelijke ruimte is en wordt er door opgebouwd. Een voortdurend proces. Zonder aarde geen hemel, zonder taal geen leven, menselijk leven. Wat is net als in het landschap de horizon waarlangs zich het taalspel aftekent? Wat is de taalhorizon, welke taalhorizon scheidt de hemeltaal van de aardetaal?

In het landschap geeft de horizon jou de kans om je te oriënteren. Waar kom ik vandaan, waar ga ik naartoe, welke weg zal ik nemen om mijn doel te bereiken. Als je doel de horizon zelf is, zul je het doel nooit bereiken, maar binnen het kader van het zichtbare en voorstelbare en haalbare kan de horizon een

goede graadmeter en grens zijn om je te oriënteren. De horizon geeft jou een plaats in het landschap. Je krijgt de kans om jezelf te ontdekken. In de ruimte en in de tijd.
In de taal is de horizon het feit dat je kunt spreken in de eerste persoon. Het voor "mij" wordt er door zichtbaar gemaakt. Elk wij is eigenlijk al een stap te ver, ideologie, een onzegbaar iets dat wel wordt uitgesproken maar meestal veel te makkelijk. Het wij in de mond van leiders en politici roept automatisch de vraag op wie zij met 'wij' bedoelen en of zij daar werkelijk deel van uitmaken. Daarom is de eerste persoon meer bet rouw baar. Dan gaat het alleen maar over jezelf, over jouw plaats en jouw beleving. Jouw mening, jouw gevoelens zijn bij uitstek de jouwe. Daar ligt de grens. Er kan een wijgevoel ontstaan bij herkenning en afbakening, maar het ik dat eronder verstopt ligt is fundamenteel. In die zin is de eerste persoon een houvast, een horizon in het taalspel.

In feite is de eerste persoon een samentrekking van de horizon in het landschap in een enkel individu. De lijn van de horizon wordt een punt: een mens. En nog exacter, een mens met opvattingen en gevoelens, samengebald in het persoonlijke, in de persoon die ik zegt, en die zich kenbaar maakt met een naam. "Ik ben…."Dichter kan deze horizon in de taal niet worden. Meer samengebald hoeft ook niet. In het "ik ben… "wordt alles al gezegd, al is het bij benadering en heeft de inhoud van het "ik ben" de neiging uit te zwermen over de persoonlijke taal, het geestelijk landschap van de persoon.
Het "ik ben…" manifesteert zich in de wereld. Het trekt grenzen. Het analyseert en differentieert. Het onderzoekt en wikt en weegt. Het laat zich gelden. Het schrijft. Het bewijst zichzelf. Totdat er geen lichaam meer is dat dit proces kan volhouden. Het "ik ben…." stijgt uit boven zichzelf. Het legt getuigenis af in een boek. Daarmee maakt het zichzelf groter, breder, wijder. Het nodigt uit. Het boek wil gelezen worden, het boek werkt.

3.
"Wat maakt een boek tot boek, tot het boek der boeken? Waarom wordt een boek bijbel? Een boek dat die naam waardig is, is een boek waar de kracht van het gezegde uitstijgt boven de intentie van het zeggen. Het bevat meer dan het bevat. In Het boek trekt de betekenis, die statisch is aangeduid in de lettertekens, de tekst open die erin wordt beschreven. Er is in het boek een andere betekenis die de directe betekenis van de intentie tot spreken in stukken scheurt. Het bijbelse boek is een uitbarsten van het kleinere dat iets groter's bevat – op weg naar de ervaring om het oneindige te denken. Het grotere binnen het kleinere, dat wordt geopenbaard in het boek, dat is het idee van de levende transcendentie in het Jodendom. Wat belangrijk is om op te merken is niet het buitengewone feit dat het grotere, het oneindige een plek krijgt in het eindige, het kleinere, maar het overvloeien dat niets anders is dan zegenspreuk. Het boek is dus de toonbeeld van een paradox – of van een ontmoeting. Het ontvangt het oneindige, maar tegelijk maakt het de onmogelijkheid zichtbaar voor deze ontvangst, zien latend dat het oneindige zichzelf niet toestaat om omvat te worden of opgesloten in het heden waar wij een overwicht over hebben. Er is een overvloeien, een uitbraak van het boek in drie boeken. Interpretatie is niets anders dan schepping van het surplus van betekenis dat de uitbraak mogelijk maakt en de transcendentie. De paradox is de volgende: Het boek is een boek wanneer het niet langer een boek is."

M.A. Ouaknin, The burnt book – reading the Talmud

Als je gegrepen wordt door de taal, de tekst van een boek word je als het ware letterlijk gegrepen want er gebeurt iets met je waardoor je vol raakt van datgene wat je gelezen hebt. Er wordt een grens overschreden, een overschrijding van een situatie waarin je vanuit een passiviteit actief wordt, geraakt wordt en in vuur en vlam wordt gezet zodat je gaat vertellen en getuigen van datgene wat je geraakt heeft. Alleen al het feit dat dit proces kan plaatsvinden is al genoeg bewijs voor dit gebeuren van grensoverschrijding. De betekenis uit het boek wordt in jou betekenis. Niet helemaal hetzelfde, maar het is een geestkracht die aan de letters ontsnapt. Letters van vuur. Daarom is de goddelijke taal een taal in vurige tongen. Een vertrouwd bijbels beeld.

Het in beweging komen is een effect van het woord. Het is ook het resultaat van de durf om ervoor open te staan en het woord toe te laten. Deze openheid veronderstelt een soort toegewijdheid, een inademing van betekenis. Dan is er geestelijk leven als de moed er is om te ademen. Gevolg van deze beweging is dat er nieuwe ruimte ontstaat. Een nieuwe horizon met vergezichten. Hoop leeft op alsof het vuur begoten wordt met olie. Levenslust verspreidt zich door het lichaam. Dat is niet alleen de kracht van de taal maar ook de ontvankelijkheid van de ontvanger, die zich bewust van de context en de onderlinge samenhang de stap durft te zetten om het boek open te slaan.

Manifesteert het oneindige zich nu werkelijk in het eindige, is de begrenzing van het eindige geen definitieve hindernis om het oneindige toe te laten? De ontkenning van het oneindige betekent geen definitief bewijs dat het oneindige er niet is. De bevestiging van het oneindige vraagt om verdere invulling. Wat is oneindigheid? Een verder denken dan het eindige. Een voortzetting van een beweging waarvan geen einde kan worden gedacht? Is dat niet ook allereerst een gedachte-experiment, een rationeel fenomeen? Is er ook een grond, een basis waarop dit denken kan steunen? Of is het enkel een gedachte, een extrapolatie zonder afgrenzing. Is het oneindige het grenzeloze? Bestaat er zoiets als het grenzeloze en is dit kenmerk aan verschijnselen toe te kennen? Zelfs de tijd, het begin van het heelal en de kosmos schijnen een grens te hebben als men spreekt over een begin. Het begin en het einde zijn grenzen. Daarom vertelt de bijbel een verhaal in de vorm van een gedicht over het begin en niet een wetenschappelijke theorie die getoetst moet worden. Misschien bestaat de oneindigheid alleen maar in het verhaal. Want de oneindigheid ontrekt zich aan het heden en aan de instrumenten vanuit dit heden om de eindigheid te meten. Als een mens slechts een beperkte tijdsspanne leeft, hoe zou hij dan in staat kunnen zijn om de eeuwigheid te meten. Eeuwigheid in ruimte en in tijd zijn dus fenomenen die buiten onze waarneming van de werkelijkheid vallen en dus figuren enkel in onze taal en onze gedachten.

Als er sprake is van het intreden van het oneindige binnen het eindige, het openmaken van het eindige en het verwijzen naar het oneindige in onze taal, dan is dat niet slechts een metafoor maar eerder een kwestie van performatief taalgebruik. Taal heeft effect en in dat effect wordt het oneindige zichtbaar. Het oneindige is dus resultaat van een betekenis die wordt opgepakt en verder gebracht, getransponeerd, opnieuw beleefd en tot leven gebracht. Een soort opstanding uit de dood, uit de taal die dood leek, in het leven dat taal nodig heeft om te kunnen ademen.
Het oneindige wordt als oneindige geduid. Het staat niet op zichzelf los van de betekenis die eraan wordt toegekend. Maar het overstijgt ook deze betekenis, het raamwerk van de taal kan het niet begrenzen en gevangen zetten. De mens, het individu, de persoon is dus een schakel in dit proces. Het landschap op zichzelf is aanwezig maar het feit dat het landschap, “schepping” wordt genoemd, schepping van land, een land, betekent al dat er duiding, betekenisgeving aan het werk is. Het is er niet zomaar, maar we zetten het in een bepaalde setting, een patroon van betekenissen. Het binnenbreken van het oneindige in het landschap is dus allereerst een binnenbreken van het oneindige in de taalinhoud en in de wijze waarop wij betekenis geven. Is dat voldoende, voldoet deze beschrijving van een grensoverschrijding? Is het oneindige voldoende geduid? Laat het zich nog verder duiden en zijn er nog andere betekenisvelden aan te voeren?
Misschien wordt het oneindige ook zichtbaar in de grens zelf die nooit exact is te trekken, en net zoals in de fractals duiken er telkens nieuwe betekenispatronen op, nieuwe vormen die als beweging nooit zijn afgesloten. Op een zekere afstand en vanuit een bepaald perspectief lijkt er helderheid te zijn en scheiding, maar dichterbij vervaagt het onderscheid zoals een voortgaande analyse van de verfstructuur op microniveau een schilderij heel anders doet uitzien. Taal en betekenisgeving is dus ook een instellen van het perspectief anders is er niet zo veel zichtbaar en valt een plaatsbepaling moeilijk uit. Oneindigheid onttrekt zich niet aan dit proces maar het uiteindelijke perspectief om helder zicht op deze oneindigheid te krijgen is voor de mens niet in te nemen omdat het lichaam onderworpen is aan de wetten van de tijd en de vergankelijkheid.

John Hacking

Bijlage 7

Silent Sky Project#

Drie termen: stilte, hemel en project
Een (onbeperkt) aantal deelnemers ligt 30 minuten in stilte op hun rug naar de hemel te kijken of “een conversatie aan te gaan met de hemel”. De stilte is een voorwaarde en een uitnodiging om te ervaren wat er met je gebeurt als je deelneemt aan deze actie.
De herhaling van deze actie vormt de inzet van een project dat de komende jaren op verschillende plaatsen op de aarde wordt gedaan.
Er is geen horizon, de hemel is de horizon, dat betekent in een open ruimte een omringd zijn met hemel. Een nieuwe vorm van heterotopie, een andere plaats, waarbij de deelnemers worden uitgenodigd hun plaats in te nemen en te ervaren wat zij ondergaan onder deze nieuwe horizon.
De mens loopt deze keer niet rechtop, maar ligt plat op de aarde, waardoor ook de ervaring van de aarde verandert. Met de hemelkoepel als horizon, en wat daar allemaal te zien is, kan er iets met de persoon gebeuren.

Visie van de kunstenaar
“In this project Rob Sweere considers the earth, as the sculpture like object in his artwork. The earth is a big ball floating in space. From the surface of this ball you can look into space. This can happen from all sides of this sphere. Following the concept of this project the conversations with the sky will take place in many countries around the world, to create many different points on the globe from where we look into space.
As a child we have been lying on our back in the grass and spend time looking into the sky. We looked at the clouds, gazed into space and gave room to our fantasies, our dreams.
Didn't we all do that sometime in our youth, in any country of the world?
And how often do we give ourselves this opportunity just to dream and do nothing special, now that we are grown up? How much do you really see, how conscious are you of your daily surrounding? Do you really experience your environment? Or do we use this space just to move from one place to another to fulfil our daily duties?”

Er komt volgens de kunstenaar veel energie vrij – energie die al deel uitmaakt van deze kosmos en die de kosmische band van energie vanaf de aarde zal versterken.
Het project is een invulling op het ‘globalisme’, letterlijk de ervaring van de aarde als globe, als bolvorm, als woon- en leefplek van alle mensen in deze kosmos.
“All around the globe groups of people are invited to have a Silent Conversation with the Sky. They are taking part in a growing artwork and have a personal new experience of their daily surrounding. Silent Sky Project# consists of a series of small events, on many different locations, cultures and circumstances on the planet. All the events together make it a global happening.”
Inzet is dat het project op zoveel mogelijk plaatsen op de wereld wordt herhaald en dat er een zekere groei plaatsvindt. Een groei die overeenkomt met een groei van bewustwording.
In een visueel concept kun je de aarde voorstellen als een bol waar mensen energie uitstralen naar de kosmos in de vorm van stralen. Temporeel voorgesteld als een stralende bol verdeeld over verschillende tijden. Haal je de tijdsdimensie (omdat de actie over de tijd verdeeld is) weg dan blijft de stralende bol over.
“All over the world we, people, are different. Different colours, languages, geography, religions, cultures etc. etc. Are we also different while looking into the sky? Do we share the same dreams and poetry?”
Ook op plaatsen met letterlijke scheidingen tussen mensen (Israël – muur tussen de volken) kan tegelijk aan beide zijden van de muur iets worden ervaren van de hemel boven het land en minder van de scheidsmuur tussen mensen. Het project heeft dus ook een maatschappij kritische geladenheid.

Niet gecommuniceerde onderdelen met de deelnemers
De kunstenaar vraagt aan zijn Guru, geestelijk leidsvrouw, in gebed en meditatie zegen over het project en bescherming tegen calamiteiten. Hij communiceert niet zijn religieuze achtergrond en betrokkenheid.

Voorbereiding
De deelnemers worden uitgenodigd om zich voor te bereiden op een half uur liggen en naar de hemel staren. Deze voorbereiding vindt plaats via gesprek, foto’s die worden getoond en uitleg van het

gebeuren, waarbij centraal staat dat de betekenissen niet van te voren vastliggen. De kunstenaar nodigt uit en bespreekt niet zijn assumpties.
De deelnemers worden geworven door de persoon die in samenspraak met de kunstenaar het project opzet en mogelijk maakt.
“The artist, Rob Sweere, works together with the local people who invite him. Together they will look after the group of people invited. And also together they will look for a good moment and location to do the action. The location were the action is done has to have a 'logical' relation with this group of people. This can for example be the place were they work, or live. A conceptual relation is also possible.”
De keuze van deelnemers, de locatie, de betekenis van de locatie, het tijdstip waarop wordt in overleg met kunstenaar en verantwoordelijke ter plekke bepaald en uitgewerkt.
“A group of people are invited to have a Conversation with the Sky. There is no limit to the amount of people.
Each group of people in the project should have a 'natural' relation with each other.
This means that they can have a practical relation, like co-workers. Or there can be a conceptual relation, like people who share the same ideas and unite in a foundation. Or people who without knowing each other share the same public space.
Everyone taking part in the action looks at the Sky for 30 minutes, while lying on their back. The way the group is positioned on the location is being choreographed by the artist. This is NOT a performance for an audience. In this project the action is for the personal individual experience of the participant.
Directly after the action experiences are being collected from the participants by the artist and his (local) assistants.”

Verslag
De kunstenaar zet met zijn assistenten het project in gang en doet daar met foto en camera verslag van. Eventueel worden er luchtopnames gemaakt.
De deelnemers wordt gevraagd naar hun bevindingen
Zij worden gefotografeerd en gefilmd. Deze verslagen vormen de massa van het project en deze kan in de vorm van foto’s tentoongesteld worden in een galerie of museum.
“A photo is made of the group having the Conversation with the Sky by the artist. This picture will be returned to the group of people who did the action. This can happen in many forms. For example through postcards, a big print outside, a nice framed print in their building, on their website.”
Daarnaast wordt de schrijvende pers uitgenodigd om verslag te leggen van de gebeurtenis. Dit beschrijven van de gebeurtenis maakt eveneens deel uit van het project want een onderdeel ervan is de communicatie van datgene wat er gebeurt en de vragen die het oproept.
“Rob Sweere will make high quality photo prints of all the different actions. This series of photo's can be used for presentations in galleries and museums. A special website about the project is under construction and will be put online. So everyone around the world can get information about the project and see the project grow.”

Beleving bij de deelnemers
- Wat gebeurt er met de persoon?
- Vindt er inkeer plaats, een richten van de aandacht naar binnen, hoe ervaart hij de ruimte buiten zich?
- Dreigt hij daar in op te gaan, te verdwijnen? Hoe houdt hij zijn aandacht vast en is er sprake van een geconcentreerdheid op een middelpunt dat hij zelf kan zijn, of zijn maagstreek, of zijn hoofd?
- You do this together and at the same time you are by yourself looking from your own inner universe into another universe, or is it the same?
- Een scala van emoties en gevoelens worden opgeroepen, vertaald in woorden in de verslagen. Vindt betekenisgeving achteraf plaats?
- Religieuze ervaringen en mystieke ervaringen komen eventueel ter sprake. Wat zijn de kenmerken daarvan in deze verslagen – hoe worden ze zo geduid?
- Een doorbraak in (en van) de beleving van het landschap: niet meer er tegenover positie innemen (zoals tegenover een schilderij) maar er zelf onderdeel van uit gaan maken – positie innemen tegenover de hemel en daar zelf onderdeel van worden – identificaties verlopen anders…
- Je kijkt met een deel van de aarde naar de hemel die de aarde omgeeft. Zijn hemel en aarde verwisselbaar in de beleving? Je kent de beschrijving van hemel en aarde – dit zijn conceptuele onderwerpen in je bewustzijn van de werkelijkheid – worden deze doorbroken, geactualiseerd, gethematiseerd, opnieuw gearticuleerd?
- Heeft dat gevolgen voor de ‘discours interieur’ en de beleving van de werkelijkheid als ‘Gestalt’?

Het geheel waarbij de deelnemers ondergaan wat de kunstenaar conceptueel voor ogen zweeft zonder daarbij veel te communiceren lijkt op een rite de passage, of op een inwijdingsritueel waarbij een transformatie kan plaatsvinden. Kunst is in deze zin het mogelijk maken van een bewustzijns- en een transformatieproces. Vgl. T. van den Berk, Mystagogie. Het hoofdaccent van het werk ligt bij de beleving en het doormaken van deze ervaring bij de deelnemers. De kunstenaar schept de voorwaarden en bewaakt de uitvoering en verlaat het geheel. Kern is datgene wat de deelnemers ervaren en formuleren als betekenis voor hen en de mededeelnemers.

Betekenis project

- Naast de maatschappij-kritische functie vervult het project ook een pedagogische en psychologische functie – namelijk het letterlijk delen van dezelfde plaats onder de hemel – wat betekent dit voor de persoon in kwestie en breder voor de hele groep
- Als er transformatieprocessen plaatsvinden hebben deze hun weerslag op de deelnemers en hun omgeving
- Het project is niet alleen een actualisering van een mogelijke jeugdervaring (kijken naar de hemel – naar de wolken – naar de sterren) , dus een vorm van archeologie – in het bewustzijn opgeslagen ervaringen naar boven halen – maar ook een vorm van vooruitkijken, een vorm van gestalte geven aan de huidige menselijke conditie als bewoner van deze aarde in een onmetelijke en uitgestrekte kosmos waarin de aarde op schaal ‘niets’ voorstelt.
- Met andere woorden het project probeert een vorm van bewustzijn op te roepen en te visualiseren waarin wij deel uitmaken van deze aarde als ‘mystiek’ ervaren (dwz met elkaar verbonden) entiteit. Dat kan een bewuste poging zijn (misschien niet als zodanig gearticuleerd) om een vorm van “Seinsvergessenheit” “hier verstaan als: het vergeten van het bewust stilstaan bij het menselijk zijn, dat ook gekleurd is door de mogelijkheid van een transcendente ervaring” die volgens mij inherent is aan de beleving van de afwezigheid van het goddelijke, of de transcendentale werkelijkheid, te compenseren.
- Hierbij ga ik er stilzwijgend vanuit dat “Seinsvergessenheit” (ontleend aan Heidegger) een gevolg is van de beleving van afwezigheid van het transcendente. Dat is een assumptie die nader onderzoek zou vragen. Heidegger zal dit zeker zo niet beweren (of onderschrijven) maar volgens mijn visie is de beleving van de werkelijkheid ook als transcendent onlosmakelijk verbonden met de beleving van de werkelijkheid als zodanig.
- De rol van het globalisme en de reactie van de kunstenaar hierop: Vgl. Ook de Sferen trilogie van P. Sloterdijk in: P.Sloterdijk, Sferen, Amsterdam 2003 (Boom) pag. 425 ev. “Het project van de metafysische globalisering”.
-

Indeling project in stappen:

- voorstel – locatie en tijdstip – organisator - financiën
- deelnemers, participanten, organisatie
- spelregels, voorbereiding, communicatie andere projecten (foto’s verslag)
- verslaglegging vooraf (ook media betrekken)
- het project uitvoeren
- verslaglegging tijdens het uitvoeren en achteraf de bevindingen
- feedback verwerken en verslag presenteren en categoriseren en aanbieden aan kunstinstellingen

TEKST - Silent Sky Project#

The Silent Sky Project# is an international art-project by the Dutch artist Rob Sweere (1963)

From1989 until 1995 Rob Sweere has done many performances and actions. In museums, galleries and also outdoor in natural surroundings. This resulted in performances with audience, photo works, video works and installations.
Since 1995 he creates circumstances for the public themselves to experience their daily surrounding in a different way. Sweere felt a certain lack in how he was able to communicate his intense experiences from

doing his actions. And concluded that the public themselves should do these kind of actions, so everyone can have his or her own genuine experience. He invites people to become actively involved in his artworks. Already thousands of people have been in contact with his many different projects. And from their reactions Sweere fee's stimulated to have his projects grow and to make them available for more people

SILENT SKY PROJECT#

Silent Sky Project# is a project where the artist is directly involved in guiding the public into certain conditions to create an atmosphere for the most intense involvement in the artwork.
In this project Rob Sweere considers the earth, as the sculpture like object in his artwork. The earth is a big ball floating in space. From the surface of this ball you can look into space. This can happen from all sides of this sphere. Following the concept of this project the conversations with the sky will take place in many countries around the world, to create many different points on the globe from where we look into space.
As a child we have been lying on our back in the grass and spend time looking into the sky. We looked at the clouds, gazed into space and gave room to our fantasies, our dreams.
Didn't we all do that sometime in our youth, in any country of the world?
And how often do we give ourselves this opportunity just to dream and do nothing special, now that we are grown up? How much do you really see, how conscious are you of your daily surrounding? Do you really experience your environment? Or do we use this space just to move from one place to another to fulfil our daily duties?

In the Silent Sky Project# Sweere invites groups of people to spend time together lying on their back and looking into the sky. You do this together and at the same time you are by yourself looking from your own inner universe into another universe, or is it the same?
All over the world we, people, are different. Different colours, languages, geography, religions, cultures etc. etc. Are we also different while looking into the sky? Do we share the same dreams and poetry?
The Silent Sky Project# is one artwork which consists of many small events happening in many different parts of the world. Together these events make it one big happening.

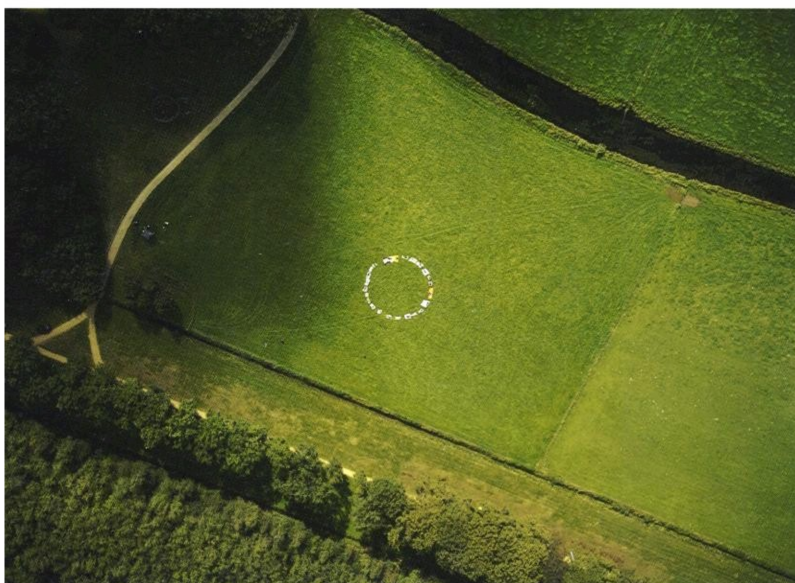
All around the globe groups of people are invited to have a Silent Conversation with the Sky. They are taking part in a growing artwork and have a personal new experience of their daily surrounding. Silent Sky Project# consists of a series of small events, on many different locations, cultures and circumstances on the planet. All the events together make it a global happening.

The setting in which the Silent Sky Project# is happening:

A. A group of people are invited to have a Conversation with the Sky. There is no limit to the amount of people.
B. Each group of people in the project should have a 'natural' relation with each other.
This means that they can have a practical relation, like co-workers. Or there can be a conceptual relation, like people who share the same ideas and unite in a foundation. Or people who without knowing each other share the same public space.
C. Everyone taking part in the action looks at the Sky for 30 minutes, while lying on their back. The way the group is positioned on the location is being choreographed by the artist. This is NOT a performance for an audience. In this project the action is for the personal individual experience of the participant.
D. Directly after the action experiences are being collected from the participants by the artist and his (local) assistants.
E. A photo is made of the group having the Conversation with the Sky by the artist.
F. This picture will be returned to the group of people who did the action. This can happen in many forms. For example through postcards, a big print outside, a nice framed print in their building, on their website, etc. etc.
G. The artist, Rob Sweere, works together with the local people who invite him. Together they will look after the group of people invited. And also together they will look for a good moment and location to do the action. The location were the action is done has to have a 'logical' relation with this group of people. This can for example be the place were they work, or live. A conceptual relation is also possible.
H. Rob Sweere will make high quality photo prints of all the different actions. This series of photo's can be used for presentations in galleries and museums.
I. A special website about the project is under construction and will be put online. So everyone around the world can get information about the project and see the project grow.

More practical information about the Silent Sky Project# is available.
Rob Sweere Hertshoornstraat 7 6813 EH Arnhem The Netherlands
tel/fax 0031 -26- 3892691 mobile 0031 -06 -22185115
E-mail: rob.sweere@wxs.nl Homepage: Google -Rob Sweere





Bijlage 8

Een refelectie op mijn eigen werk

Poussière tu m'émeus aux larmes

René Char[354]

Stof je roert me tot tranen.

Twee thema's, die in mijn werk samenhangen, en die te onderscheiden maar voor mij niet te scheiden, zijn: de horizon en 'hemel en aarde'. De horizon is de denkbeeldige lijn tussen hemel en aarde en de letterlijke scheiding tussen de aarde en wat daarboven komt. Voor het gemak noem ik de lucht hemel en de bodem daaronder aarde. Hemel en aarde zijn eigenlijk constructies, begrippen die voor een 'wereld staan', "für eine Welt" zou Heidegger zeggen. Dat betekent dat de begrippen hemel en aarde niet waardevrij zijn, geen echte empirische grootheden, maar een aanduiding van de werkelijkheid die op een heel eigen wijze geladen is met betekenis. In deze begrippen klinkt de historie van de mensheid mee, de concrete en de ideeëngeschiedenis, het falen en mislukken en het behalen van overwinningen. Kortom het zijn begrippen waarmee de historie van de mensen en de religieuze geschiedenis van de mensheid aan het woord komt. Vandaar dat zij een grote aantrekkingskracht op mij uitoefenen en daarin sta ik niet alleen. Velen zijn mij voorgegaan en velen zullen mij nog volgen. Om met Kiefer te spreken, de aura van deze begrippen inspireert en zet aan tot schilderen.

De horizon is de verbindingslijn, het punt waar hemel en aarde bij elkaar komen en elkaar raken. Zonder die horizon geen scheiding maar ook geen hemel en aarde. Dan is het of het een of het ander. De horizon fascineert mij in hoge mate omdat het kijken naar de horizon en de bepaling van de horizon in de letterlijke en geestelijke zin van het woord ruimte geeft. De horizon ligt niet bij voorbaat vast. De horizon wil ontdekt worden, wil gevonden worden en dat is het mooie ervan hij verandert, hij verschuift voortdurend. Telkens als wij van plaats verwisselen schuift de horizon op, komt hij dichterbij of verdwijnt hij in de verte. De horizon is een vreemd fenomeen, gebonden aan onze waarneming leidt hij wel en geen eigenstandig leven. De horizon is in mijn ogen de bondgenoot van de mens omdat hij staat voor wat de mens kan bereiken en waarnaar hij kan verlangen. Als bondgenoot maakt hij dat voortdurend zichtbaar. De mens die de horizon niet opmerkt verkeert in een staat van blindheid, van desoriëntatie, van vertwijfeling zo je wilt. Want er zijn geen aanknopingspunten voor een oriëntatie, het leven is een zoeken en dolen, zonder begin en zonder einde. De weg is nooit een chaos, of een samenloop van toevalligheden. De weg begint altijd onder je voeten, daar waar je staat en waar je vandaan komt en naar toe gaat. Je oriënteren op de grond onder je voeten, of de hemel boven je hoofd zonder horizon is een zinloze bezigheid want er is geen overzicht, dat wil zeggen geen verleden en geen toekomst, geen gisteren en geen morgen. Het komt overeen met de rust in de kist – de doodsslaap, niets hoeft meer. De horizon is dus in deze zin levensnoodzaak, aanzet en bemoediging.
Met deze ietwat metaforische beschrijving heb ik proberen aan te duiden wat mij drijft in het gedreven schilderen van de horizon tussen hemel en aarde. Op elk werk komt deze horizon op de een of andere wijze terug. Soms prominent, soms verborgen op de achtergrond.

De hemel en aarde vormen een soort tegenhanger van elkaar, getrouw aan het principe dat de aardse realiteit een kopie heeft in de hemel. Niet letterlijk maar metaforisch. Hemel en aarde spiegelen zich daarom vaak in elkaar, zij vormen als het ware geen tegenstellingen die elkaar opheffen, maar zij vullen elkaar aan, vervolmaken elkaar en geven accenten waardoor de ander tot zijn recht komt. In mijn werk probeer ik dat te bereiken door de kleur, de wolkenpartijen in een blauwe hemel, de lagen boven elkaar op de aarde en in de hemel, en door de accentuering van de horizon. Oudere lagen staan vaak voor de werkelijkheid die onder de werkelijkheid van hemel en aarde verborgen zit, een soort sacraliteit van het landschap dat nauwelijks is zichtbaar te maken. Sacraal wil hier zeggen, apart gezet, afgescheiden van de rest, opvallend anders, een ander patroon en andere kleuren. Niet opvallend, maar bescheiden, haast onzichtbaar, timide, zich niet opdringend. Pas als je er oog voor hebt en let op de structuren van de verf, het schilderij, de compositie gaat het opvallen. Het materiaal van de verf en de ondergrond vormt het

omhulsel waarbinnen het landschap zich presenteert. En het presenteert zich op een bijzondere wijze, dat is niet alledaags, niet vertrouwd, niet een kopie van het zichtbare en bekende. Dat is ook niet belangrijk, om het zichtbare te kopiëren, want wie is hiermee gediend? Dat is niet mijn streven, niet mijn doel. Mij gaat het erom om de horizon te doen oplichten, de relatie tussen hemel en aarde te verdiepen en de dubbele gelaagdheid van de werkelijkheid die volgens mij ook een sacrale dimensie heeft te voorschijn te halen.

De techniek is hierbij hulpmiddel: verf gemaakt van pigmenten en gebonden met water en verschillende bindmiddelen die invloed op elkaar uitoefenen zodat ook het toeval een grote rol speelt bij de totstandkoming van een werk. Uitgangspunt is vaak een concreet landschap dat in de vorm van een foto wordt toegevoegd en waaromheen ik dan een nieuw landschap schilder. Maar dat laatste hoeft niet, vaak is de verf zelf het uitgangspunt en begin ik met het maken van verf en het trekken van een paar lijnen op een vel papier: dan ontstaat vanzelf een landschap, zonder bijbedoeling, zonder opzet en zonder compositie in mijn hoofd. In feite ben ik nog steeds de verf en de penseelstreek aan het verkennen en doe dat vanuit het thema landschap met een accent op de horizon. Schilderen is dus in de traditie van de oude sumi-techniek het maken van het grote gebaar. Van binnen uit. De arm doet het werk. Het hoofd komt hoogstens achteraan om als het werk klaar is een kleine bijdrage te leveren in de vorm van een betekenis. Een mogelijke betekenis. Maar eigenlijk is dat niet meer interessant voor het schilderen zelf.

Le poète est l'homme de la stabilité unilatérale.
Le poète ne s'irrite pas de l'extinction hideuse de la mort, mais confiant en son toucher particulier transformer toute chose en laines prolongées.

René Char [355]

De dichter is de man van eenzijdige stabiliteit.
De dichter maakt zich niet kwaad over de afschuwelijke verdwijning in de dood, maar vol vertrouwen op zijn eigen bijzondere tastzin, verandert hij alles in langgerekte wol.

John Hacking





[1] C. Castaneda, Die Lehren des Don Juan, Ein Yaqui-Weg des Wissen, Frankfurt am Main 1979 (Fischer Verlag) p.9: “voor mij is er slechts het gaan op wegen die hart hebben, op die weg ga ik, die misschien een weg is, die hart heeft. Daar ga ik, en de enige uitdagende beloning is, de hele weg te gaan, en daar ga ik en kijk en kijk ademloos.”
[2] René Char, Zorn und Geheimnis. Fureur en Mystère. Gedichte französisch/deutsch, Frankfurt am Main 1999 (Fischer), p. 46
Vgl. ook ibid. p. 72: «Dans le poète deux évidences sont incluses : la première livre d'emblée tout son sens sous la variété des formes dont le réel extérieur dispose ; elle est rarement creusante, est seulement pertinente; la seconde se trouve insérée dans le poème, elle dit le commandement et l'exégèse des dieux puissants et fantasques qui habitent le poète, évidence indurée qui ne se flétrit ni ne s'éteint. Son hégémonie est attributive. Prononcée, elle occupe une étendue considérable.»
[3] N. Kazantzakis, Im Zauber der griechischen Landschaft, München 1966, 1982 (Wilhelm Heyne Verlag) p.40
[4] C. Verhoeven, Het grote gebeuren, Utrecht 1976 (Ambo), p. 40-41
[5] uit: Das Göttliche, in: Goethe, Werke in acht Bänden, Wiesbaden (Emil Vollmer Verlag) bd. 1. p. 222
[6] Jes 6:3 En de een riep tot den ander, en zeide: Heilig, heilig, heilig is de HEERE der heirscharen! De ganse aarde is van Zijn heerlijkheid vol! Statenvertaling
Jes 6:3 Zij riepen elkaar toe: ‘Heilig, heilig, heilig is de HEER van de machten;
en heel de aarde is vol van zijn heerlijkheid.’ Vertaling: KBS 95
Jes 6:3 De een riep tot de ander en zei: heilig, heilig, heilig is de ENE, de Omschaarde,– heel de aarde is vol van zijn glorie! Vertaling: Naardense Bijbel
Glorie, heerlijkheid -Bijbelse term voor de ontoegankelijke, overweldigende manifestatie van Gods onmiddellijke tegenwoordigheid. Het bijbelse begrip heerlijkheid heeft ook associaties met onuitsprekelijke schoonheid en majesteit. Tegelijk is deze heerlijkheid ook ontzagwekkend zuiver en heilig, zodat de mens met zijn zondigheid geconfronteerd wordt. (Online bijbel editie 2005 - ZWTHEOL 780)
Vgl. de rol van het begrip doxa (gloria-motief) in het evangelie van Johannes bij J.J. Kanagaraj, “Mysticism' in the Gospel of John. An Inquiry into his Background, Journal of the Study of the New Testament supplement Series 158, Sheffield 1998 (Sheffield Academic Press) p. 219 - 230
Dat deze vraag ook een filosofische vraag is over de objectiviteit van de locale sacraliteit blijkt uit: U. Libbrecht, Inleiding Comparatieve filosofie II. Culturen in het licht van een comparatief model, Assen 1999 (Van Gorcum) p. 157 e.v. die deze vraag expliciet stelt en ook toelicht vanuit andere culturen, waaronder de Chinese en Indiaanse.
[7] Vgl. ook het stichten van een stad – een stichting die religieus gekleurd is, in Verhoeven, o.c. p. 60: “De stad is een stuk heilige ruimte, zoals de tempel. In een Romeinse traditie is hier sprake van een ploeg, getrokken door twee witte runderen, een koe en een stier, waarmee een vore geploegd wordt rondom het gebied, dat voor bewoning is gereserveerd. Alleen op de plaatsen, waar een poort moet komen, waar dus een dialoog tussen binnen en buiten, heilig en profaan, kosmos en chaos moet worden aangegaan, wordt de ploegschaar even opgetild om de magische cirkel te doorbreken. Aldus ontstaat de stadsmuur. Gewoonlijk zien we dat als middel ter verdediging. Zij is dat óók. Maar voordat zij een bolwerk is, is zij een grens. Zij omgrenst een centrum van leven en veiligheid, de stad en de markt waar het hart van de stad is….De grens houdt het leven vast op een bepaalde plaats… Dat is haar eerste functie: een monumentale, heilige grens te zijn.”
[8] Vergelijk de beschrijving over de situatie in het Oude Egypte in J. Slavenburg, De Hermetische Schakel, Deventer 2003 (uitgeverij Ank-Hermes), of de teksten over de Keltische cultuur in: Miranda Green, The Gods of the Celts, Phoenix Mill Stroud Gloucestershire 1997 (Sutton Publishing) en: C. en J Matthews, das grosse Handbuch der keltischen Weisheit, München 1999
[9] Vgl. J. Ortega y Gasset, Über den Blickpunkt in der Kunst (1924) in, Gesammelte Werke, Augsburg 1996, Bd3, p. 307-325
[10] “Natuur in de oudheid en de middeleeuwen is niet alleen goddelijk bezield, veel meer is elk voorwerp voor zich een goddelijk teken van de kosmische samenhang. De selectie van een deelgebied als esthetisch gevormd landschap zou de toenmalige tijd als zinloos hebben geschenen. Daarentegen bestonden er plekken in de natuur, waar bepaalde goden de scepter zwaaiden of die uitdrukking gaven aan de zinvolheid van de alomvattende goddelijke orde. In deze zin is het moderne landschap niet een mikrokosmische verwijzing naar de makrokosmos, maar een selectie uit de makrokosmos, die voor het totaal staat, in ieder geval volgende de orde van het subject. Deze ordening kan, zoals bij het perspectief, dat de oudheid en de middeleeuwen niet als zodanig kenden, achteraf een religieuze betekenis toegevoegd worden. Zo is de ervaring en verbeelding van het landschap zonder twijfel een fenomeen van de sekularisatie, vreemd in oudheid en middeleeuwen.” (vertaling JH), uit: W. Busch (Hrsg.) Landschafstmalerei, Berlin 1997 (Reimer) p. 37-38
Vgl. ook T. Baumeister in T. Baumeister, Filosofie en de kunsten. Van Plato tot Beuys, 2001 (Damon), over de tuinen van Versailles en het verdwijnpunt p. 208: “Namelijk de perspectivische diepte die zich van hieruit ontsluit, en die de blik rechtstreeks de oneindigheid intrekt. Wie met de geschiedenis van de filosofie vertrouwd is, kan zich hierdoor aan de rationalistische metafysiek van Descartes, Spinoza of Leibniz herinnerd voelen, waar God, het oneindige wezen, de absolute heer van de werkelijkheid, het ‘verdwijnpunt' of het uitgangspunt van de constructie van de werkelijkheid is.” En in een voetnoot verheldert hij: “Het perspectivische doorzicht op het oneindige heeft in de kunst van de Renaissance zoals Baxandall (1972) heeft laten zien oorspronkelijk een spirituele religieuze betekenis.”
[11] Rafael Alberti, Zu land zu Wasser. Gedichte spanisch und deutsch, Frankfurt am Main 1960 (Suhrkamp), p. 60
[12] T. Lemaire, Filosofie van het landschap, Amsterdam 2002 (Ambo), p. 82
vgl. ook: E.Grassi, Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte abendländischen Denken, Königstein 1979 (Syndicat/EVA)
[13] Dat ging door tot in de stad, vgl. Verhoeven o.c. p. 61-62: “Geordend als de kosmos, wordt de stad zelf tot kosmos en deelt in de zekerheid van het bovenaardse bestel. Het centrum van de stad wordt tot een centrum van de wereld, een navel van de aarde. Het heeft bij de Romeinen dan ook de naam van de wereld; mundus. De mundus is een diepe put, toegang tot de onderwereld, het binnenste van de aarde, waaruit haar krachten naar boven komen, botsend tegen en zich concentrerend in de lapis manalis, de heilige steen, die de put afsluit. Aldus is, zoals Eliade zegt, de stichting van de stad een rituele herhaling van het kosmogonische proces, het scheppen van een wereld, het veroveren een ruimte op de chaos. Daarom, en niet omdat zij aan bepaalde goden gewijd is, is de stad een heilige stad, een ‘hieròn ptolíethron'.”
[14] Kruisen hebben vaak andere voorchristelijke religieuze symbolen afgelost zoals kleine godentempels die op kruispunten werden geplaatst om de geesten te bezweren en het onheil dat men op dergelijke plaatsen zou kunnen verwachten te bezweren. Vgl. G.C.M. Egelie, Gietijzeren wegkruisen in Limburg, Nijmegen 1983 (De Walburg Pers)
H. van Schalkwijk, Kruisen. Een studie over het gebruik van kruistekens in de ontwikkeling van het godsdienstig en maatschappelijk leven, Hilversum 1989 (Gooi & Sticht)
K. Logghe, Tussen hamer en staf. Voorkristelijke symboliek in de Nederlanden en elders in Europa, Gent, Hilversum 1992 (Brepols, Gooi & Sticht)
J. Schuyf, Heidens Nederland. Zichtbare overblijfselen van een niet-christelijk verleden, Utrecht 1997 (Uitgeverij Matrijs)

[15] “An magischen Vorstellungen orientiertes Handeln beispielsweise ist subjektiv oft weit zweckrationaleren Charakters als irgendein nicht magisches »religiöses« Sichverhalten, da die Religiosität ja gerade mit zunehmender Entzauberung der Welt zunehmend (subjektiv) zweckirrationalere Sinnbezogenheiten (»gesinnungshafte« oder mystische z.B.) anzunehmen genötigt ist.” In Max Weber: Ueber einige Kategorien der verstehenden Soziologie. Max Weber: Gesammelte Werke, S. 4942 (vgl. Weber-WL, S. 433) en ook: “Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also *nicht* eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: dass man, wenn man *nur wollte*, es jederzeit erfahren *könnte*, dass es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, dass man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch *Berechnen beherrschen* könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muss man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das. Dies vor allem bedeutet die Intellektualisierung als solche….Es ist das Schicksal unserer Zeit, mit der ihr eigenen Rationalisierung und Intellektualisierung, vor allem: Entzauberung der Welt, dass gerade die letzten und sublimsten Werte zurückgetreten sind aus der Oeffentlichkeit, entweder in das hinterweltliche Reich mystischen Lebens oder in die Brüderlichkeit unmittelbarer Beziehungen der Einzelnen zueinander. Es ist weder zufällig, dass unsere höchste Kunst eine intime und keine monumentale ist, noch dass heute nur innerhalb der kleinsten Gemeinschaftskreise, von Mensch zu Mensch, im pianissimo, jenes Etwas pulsiert, das dem entspricht, was früher als prophetisches Pneuma in stürmischem Feuer durch die grossen Gemeinden ging und sie zusammenschweisste.”
In: Max Weber: Wissenschaft als Beruf. Max Weber: Gesammelte Werke, S. 5242 en 5275 (vgl. Weber-WL, S.594 en 612)
[16] Ch. Taylor, Wat betekent religie vandaag?, Kapellen 2003, (Pelckmans / Klement) p. 65
[17] Ook vanuit de dieptepsychologie heeft C.G. Jung hierover geschreven in Traum und Traumdeutung over de betekenis van religieuze symbolen in: L. Jung (Hrsg), C.G. Jung, Taschenbuchausgabe in 11 Bänden, München 1997 (Deutscher Taschenbuch Verlag)
Vgl. ook Verhoeven o.c. p. p. 59 “Ook het verdelen van de ruimte is scheppen van orde, om de chaos in te dammen. … Door de ordening oriënteert de mens zich in de ruimte en beschermt zich tegen haar onmetelijkheid. Zij begint met de lijnen Noord-Oost en Zuid-West. Aldus ontstaat het kruis, de vierdeling, het mandala, dat volgens Jung het meest archaïsche symbool is van ordening in de chaos van het onbewust, dus ook van het onbekende.”
[18] Juan Ramón Jiménez, Stein und Himmel. Piedra y Cielo. Gedichte spanisch und deutsch übertragen von Fritz Vogelsang, Stuttgart 1988 (Klett-Cotta) p. 20-21
[19] Vgl ook: U. Libbrecht, Kan de comparatieve filosofie een bijdrage leveren aan de verzoening tussen religies? Lezing op de 7e Interreligieuze Ontmoetingsdag, zondag 16 november 1997, Werkgroep Interreligieuze Samenwerking: “Uitgangspunt hierbij is dat het 'Mysterium mundi' voor onze rationaliteit altijd zal blijven: 'ignotum', 'sunyata' (=conceptuele leegte), 'deus absconditus'. Anderzijds is het voor de religieuze mens de 'real reality'. Bij de mens is duidelijk een drang aanwezig om achter de fenomenaliteit op zoek te gaan naar de echte realiteit, vooral als hij de wereld der verschijnselen als een maya-wereld, een schijnwereld beschouwt. Een realiteitsbewustzijn dat de verzameling van de fenomenen (de golven op de oceaan) als reëel beschouwt, bedriegt zichzelf. Bij de zoektocht naar de diepere realiteit (die van de oceaan) treedt het Mysterie zelf op als Grote Attractor. Het is immers de oceaan die de golven genereert, of het absolute dat de fenomenen doet ontstaan. Of we dit schepping noemen of emanatie of quantenfluctuatie van het Niets, hangt samen met het beeld dat we ons van dit absolute vormen: een persoonlijke god, het brahman of het homogene energieveld.”
[20] Zelfs Aristoteles was overtuigd van het belang van de dichtkunst: Vgl. Baumeister o.c. p. 58; “’De dichtkunst is’, zo vervolgt Aristoteles, ‘is filosofischer, gewichtiger en voortreffelijker dan de geschiedschrijving, want ze houdt zich meer met het algemene bezig, de geschiedschrijving daarentegen met het enkele, het bijzonder’.” In dit verband is ook de discussie interessant rond het begrip ‘mimesis’ dat in de kern geen nabootsing is, maar het naar voren halen van aspecten uit de werkelijkheid p. 58 (citaat uit H.G. Gadamer, Wahrheit und Methode, 1965, p. 130-133): “Door mimesis leren wij datgene beter kennen en begrijpen waaraan wij zonder haar achteloos voorbij zouden gaan, en zo vervult de mimesis in wezen een cognitieve functie.”
[21] Vgl. de voetnoten kunnen worden vergeleken met een soort pad om een bos heen, een bos waar ‘de gekken’ verdwalen en noodgedwongen moeten verblijven, terwijl ze eigenlijk naar de herberg zouden willen gaan om te smullen, in “Daneben: Wirtshaus der Irren” in: E. Bloch, Spuren, Frankfurt am Main 1983 (Suhrkamp Verlag), p. 139: “Doch hält man sich an den Pfad herum, so kommt man ganz gut ins Wirtshaus jenseits vom Wald. Zwischen Kraut und Rüben liegt dort der Hase im Pfeffer. Wird in heisser Liebe gebraten und jenem Gewürz, das aus unseren besseren Nachtträumen stammt.”
[22] C. Verhoeven, Het grote gebeuren, Utrecht 1976 (Ambo), p. 240 “Kortom: een commentaar historiseert een tekst en belast hem met dubbelzinnigheden van de geschiedenis, waaruit hij niet voortkomt.”
[23] Vgl. Schlegel: Athenäums-Fragmente. Die Bibliothek der Weltliteratur, S. 60956 (vgl. Schlegel-KFSA, 1. Abt. Bd. 2, S. 169): “Es wird manches gedruckt, was besser nur gesagt würde, und zuweilen etwas gesagt, was schicklicher gedruckt wäre. Wenn die Gedanken die besten sind, die sich zugleich sagen und schreiben lassen, so ists wohl der Mühe wert, zuweilen nachzusehen, was sich von dem Gesprochnen schreiben, und was sich von dem Geschriebnen drucken lässt. Anmassend ist es freilich, noch bei Lebzeiten Gedanken zu haben, ja bekannt zu machen. Ganze Werke zu schreiben ist ungleich bescheidner, weil sie ja wohl bloss aus andern Werken zusammengesetzt sein können, und weil dem Gedanken da auf den schlimmsten Fall die Zuflucht bleibt, der Sache den Vorrang zu lassen, und sich demütig in den Winkel zu stellen. Aber Gedanken, einzelne Gedanken sind gezwungen, einen Wert für sich haben zu wollen, und müssen Anspruch darauf machen, eigen und gedacht zu sein. Das einzige, was eine Art von Trost dagegen gibt, ist, dass nichts anmassender sein kann, als überhaupt zu existieren, oder gar auf eine bestimmte selbständige Art zu existieren. Aus dieser ursprünglichen Grundanmassung folgen nun doch einmal alle abgeleiteten, man stelle sich wie man auch will.”
“Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung.”
24 Verhoeven, o.c. p. 240-241: “Duisterheid houdt een uitnodiging tot meedenken in, en wel niet alleen in een bepaalde, door de logica verhelderde richting, maar in de breedte en de diepte. Er zijn allusies op zaken, die op dit moment niet ter sprake gebracht kunnen worden, maar waar wel aan gedacht moet worden. Een duistere zin is volgestouwd. Hij is daardoor nooit éénzinnig. Eenzinnigheid gaat ten koste van de waarheid. Er is nooit één motief. Er is altijd een kluwen. Een werkelijkheid is niet de verwerkelijking van één mogelijkheid, maar van een bundel.”
[25] Uit het slot van Dichtung und Wahrheit in: Goethe, o.c. Bd.5 p. 674
[26] P. Celan, Gedichte. In zwei Bänden, Stuttgart 1986-1987 (Surhkamp) bd 1, p. 212
[27] uit: El fulgor, (1984) De schittering in: Jose Angel Valente, De compositie van de stilte. Gedichten, Brussel 2003 (Wagner en van Santen) p. 166-167
[28] Goethe, Bd. 1. o.c. p. 916
[29] uit: « A la santé du serpent » in: Char, Zorn o.c. p. 124

[30] W.Elias, Tekens aan de wand. Hedendaagse stromingen in de kunsttheorie, Antwerpen Baarn 1993, (Hadewijch), p. 180 en 183-185

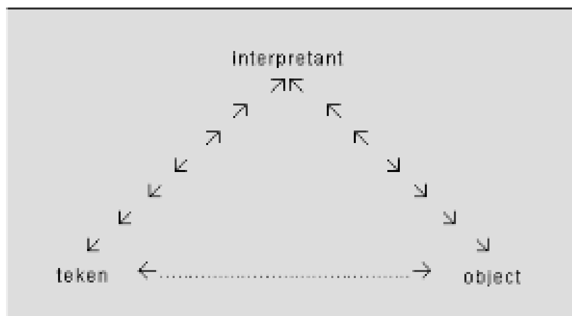
[31] Voor het begrip betekenis zie de uitgebreide samenvatting “Bedeutung” in: J. Speck (Hrsg.), Handbuch wissenschaftstheoretischer Begriffe, 3 Bd., Göttingen 1980 (Van den Hoeck & Ruprecht). p. 49-60

[32] Ch.S. Peirce, Phänomen und Logik der Zeichen, Frankfurt am Main 1983 (Suhrkamp)

[33] vgl. het begrip en herkomst van semiose in: B. Osimo, Vertaalcursus, Logos 2004: “In Europa zijn we gewoon in de terminologie van het structuralisme te denken en in het voetspoor van De Saussure over de betekenis te spreken met behulp van de begrippen *signifiant* en *signifié.* De Saussure heeft uitgelegd dat er een reeks van met elkaar verbonden begrippen *signifiant/signifié* bestaat die onderling een volstrekt willekeurige relatie hebben. Onder *signifiant* verstaat De Saussure de klank die een spreker voortbrengt om iets aan te geven (bijvoorbeeld de uitspraak van een woord), terwijl hij met *signifié* het begrip aanduidt waarnaar de *signifiant* verwijst. De relatie tussen *signifiant* en *signifié* is arbitrair, en dit verklaart waarom talen (natuurlijke codes) onderling verschillen. Als de relatie echter noodzakelijk was, zouden we allemaal één universele taal spreken, met andere woorden, ons bevinden in de toestand van voor de Babylonische spraakverwarring uit het bijbelverhaal. De relatie zelf wordt zingeving genoemd of *signification*. Deze theorie - die de basis vormt van de semiologie en van het structuralisme - verklaart dus het verschil tussen natuurlijke codes, maar impliceert dat de zingevende relatie (signification) voor de verschillende sprekers van een zelfde code in zekere mate constant is. De leer van De Saussure is gebaseerd op de natuurlijke codes, dat wil zeggen op dat wat we gewoonlijk "talen" noemen. De door de structuralisten verrichte studie van andere, extraverbale tekensystemen hebben de verbale code als uitgangspunt. Ook al is de taalkunde slechts een van de vele tekensystemen waarmee de semiologie zich heeft beziggehouden, toch wordt zij gezien als referentiepunt voor alle andere. Laten we nu echter kijken hoe de semiose werkt als je uitgaat van de driehoek van Peirce, teken/object/interpretant.

Semiose (proces van zingeving) bij Peirce		
A	teken	Alles wat men kan waarnemen: woord, symptoom, signaal, droom, letter, zin. Het teken staat voor het object, verwijst naar het object. Zonder teken is het onmogelijk het object te leren kennen.
B	object	Dat waarnaar het teken verwijst. Het kan waarneembaar of denkbeeldig zijn. Het bepaalt het teken. het bestaat los van het teken.
C	interpretant	Teken, gedachte die een er aan voorafgaand teken interpreteert. Elke nieuwe interpretant werpt nieuw licht op het object.

Het teken is alles wat kan worden gekend. Opdat een potentieel teken daadwerkelijk als teken kan functioneren, moet het in relatie treden met een object, geïnterpreteerd worden en in de geest van het in de handeling geïmpliceerde subject een interpretant voortbrengen. Dit proces van interpretatie wordt "semiose" genoemd. In een grafiek kan het als volgt worden weergegeven:



De driehoek van de semiose volgens Peirce

Vergelijken we de driehoek van Peirce nu met de tweedeling van De Saussure, dan valt ons in de eerste plaats op, dat de opvatting van Peirce ruimte geeft aan de individuele interpretatie. De interpretant is een subjectieve gedachte die voor het subject in kwestie - en voor niemand anders - enerzijds verwijst naar een object, en anderzijds naar een teken dat soms wordt gebruikt om naar dat object te verwijzen. Dit impliceert dat de willekeurigheid van de *signification* van De Saussure in Peirce een subjectieve dimensie heeft die niet arbitrair is. Voor ieder van ons heeft de relatie tussen een teken en een object een precieze betekenis, die samenhangt met gevoelens, herinneringen, ervaringen die met die semiose te maken hebben. De semiose krijgt in Peirce ook een affectieve dimensie, die, ook al is ze subjectief, voor het subject beslist niet willekeurig is.
In de tweede plaats kan het teken bij Peirce alles zijn wat men maar wil, dus niet noodzakelijkerwijs een geschreven of uitgesproken woord, zoals bij De Saussure. In de semiotiek van Peirce is het niet de linguïstiek die zich uitstrekt over andere typen codes; het is de semiotiek die alle tekensystemen bestudeert, waaronder ook die van de taal.
Dit is heel belangrijk, ook omdat het dynamiek verleent aan de semiose. De interpretant - de gedachte die een teken interpreteert - kan op zijn beurt tot teken worden en langs abductieve weg andere objecten en andere interpretanten genereren. Dit maakt een onbeperkte semiose mogelijk, zoals we later zullen zien. Het object bestaat los van het teken, maar het kan alleen door middel van het teken kenbaar worden. Het teken wordt daarentegen pas tot teken indien het als zodanig wordt *geïnterpreteerd.* Een van de meest voorkomende misverstanden bij wie het begrip "interpretant" leert kennen is, dat hij het beschouwt als een "persoon die interpreteert". Om dat misverstand te vermijden verdient het aanbeveling te bedenken dat het woord "interpretant" een soort verkorte formule is voor "interpreterend teken". Men moet dus niet de "interpretant" verwarren met degene die interpreteert, de "*interpreter*".
De semiose is dus de interpretatie van tekens, een handeling, of een invloed die een samenwerking vormt of met zich meebrengt tussen drie factoren, zoals een teken, zijn object en zijn interpretant, zonder dat deze drievoudige invloed op enigerlei wijze kan worden opgelost in de onderlinge werking van koppels.”

[34] “Aber die Beziehung der Sprache zur Malerei ist eine unendliche Beziehung; das hiesst nicht dass das Wort unvollkomen ist und angesichts des Sichtbaren sich in einem Defizit befindet, das es vergeblich auszuwetzen versuchte. Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und

vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist." Uit: M.Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main 1974 (Suhrkamp) p. 38

[35] G. Meijer, De ongekunstelde ruimte. Eros en medium – een esthetica, Budel 2004 (Damon) p. 23

[36] Jiménez, o.c. p. 186

[37] "So ist es mit jedem wahren Kunstwerk, indem jedes, als ob eine Unendlichkeit von Absichten darin wäre, einer unendlichen Auslegung fähig ist, wobei man doch nie sagen kann, ob diese Unendlichkeit im Künstler selbst gelegen habe, oder aber bloss im Kunstwerk liege." In: Schelling: System des transzendenten Idealismus. Philosophie von Platon bis Nietzsche, S. 37058 (vgl. Schelling-W Bd. 2, S. 304)

[38] Zo komt er in het prachtig uitgeven en goed gedocumenteerde werk van Arasse over Anselm Kiefer, de kunstenaar zelf niet of nauwelijks aan het woord. Vgl. D. Arasse, Anselm Kiefer, London 2001, (Thames and Hudson)
Vgl. Ook hoeveel citaten van kunstenaars komen naar voren in: Willem Eilas, Tekens aan de wand. Hedendaagse stromingen in de kunsttheorie, Antwerpen Baarn 1993, (Hadewijch) en Frank vande Veire Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie, Amsterdam 2002 (Sun)

[39] Vgl. U. Libbrecht, o.c., p. 201-203 die hier verder over uitweidt en spreekt over lichamelijkheid en o.a. de tastzin en het landschap; Vgl. ook O. Paz, Essays bd. 2, Frankfurt am Main 1984 (Suhrkamp), p. 432 over ruimte en lichamelijkheid
Waarschijnlijk zijn er meer teksten te vinden in de contemplatieve tradities, vgl. H.F. de Wit, De verborgen bloei. Over psychologische achtergronden van spiritualiteit, Kampen 1998 (Kok Agora) en H.F. de Wit, De lotus en de roos. Boeddhisme in dialoog met psychologie, godsdienst en ethiek, Kampen 1998 (Kok Agora)

[40] Merleau-Ponty heeft een eerst aanzet gegeven met zijn filosofie van de waarneming, in M. Merleau-Ponty, Phaénoménologie de la Perception, Paris 1945 (Gallimard); Martha Nussbaum besteedt aandacht aan de rol van emoties en de betekenis daarvan in M. Nussbaum, Oplevingen van het denken. Over de menselijke emoties, Amsterdam 2001 (Ambo); Bert Hermans en Harry Kempen hebben vanuit de persoonlijkheidspsychologie aandacht besteedt aan de mentale processen in de waarneming van de werkelijkheid en de betekenisgeving in H.J.M. Hermans, H.J.G. Kempen, The dialogical Self. Meaning as Movement, San Diego 1993 (Academic Press) en H.J.M. Hermans, E. Hermans-Jansen, Self-Narratives, The Construction of Meaning in Psychotherapy, New York London 1995 (The Guilford Press)

[41] uit Paesaggio in: Fabio Pusterla, Solange Zeit bleibt. Dum vacat. Gedichte Italienisch und Deutsch, (vertaling Hanno Helbling), Zürich 2002 (Limmat Verlag), p. 74-75

[42] Angel Silesius, Sämtliche poetische Werke. In drie Bänden, München Wien 2002 (Fourierverlag), p. 29

[43] Vgl. voor een invulling van het begrip "Nichts" in: H. Krings ua. (Hrsg), Handbuch philosophischer Grundbegriffe, Studienausgabe 6 Bd., München 1973 (Kosel), p. 991-1008

[44] O.Spengler, Der Untergang des Abendlades. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, München 1923, p. 227

[45] Vgl. ook de beschrijving van deze transitionele werkelijkheid (Winnicott) als tussen-werkelijkheid en de invulling ervan met behulp van symbolen: in T. van den Berk, Mystagogie. Inwijding in het symbolisch bewustzijn, Zoetermeer 2001 (Meinema) p. 126-128

[46] O. Paz, Gedichte, Frankfurt am Main 1984 (Surhkamp Verlag) p. 26

[47] uit: Le terre emerse in: Pusterla. O.c. p. 90-91

[48] W. Busch (Hrsg.), Landschafstmalerei, Berlin 1997 (Reimer), p. 77
"The word itself tells us as much. It entered the English language, along with herring and bleached linen, as a Dutch import at the end of the sixteenth century. And landschap, like its Germanic root, Landschaft, signified a unit of human occupation, indeed a jurisdiction, as much as anything that might be a pleasing object of depiction. So it was surely not accidental that in the Netherlandish flood-fields, itself the site of formidable human engineering, a communiy developed the idea of a landschap, which in the colloquial English of the time became a landskip. Its Italian equivalents, the pastoral idyll of brooks and wheat-gold hills, were known as parerga, and were the auxiliary settings for the familiar motifs of classical myth and sacred scripture. But in the Netherlands the human design and use of the landscape – implied by the fishermen, cattle drovers, and ordinary walkers and riders who dotted the paintings of Esaias van de Velde, for example – was the story, startlingly sufficient unto itself." Simon Schama in: Landscape and Memory, Londen 1995, p.10

[49] Koninlijk museum voor schone kunsten Antwerpen, De uitvinding van het landschap. Van Patinir tot Rubens 1520-1650, Antwerpen 2004; vgl. ook: P. Huys Janssen e.a. , Panorama op de wereld. Het landschap van Bosch tot Rubens, Den Bosch, Zwolle 2001
"Einer der bedeutendsten Landschaftsmaler überhaupt ist der Antwerpener Joachim Patinir. Auf ihn geht das Thema der sog. Weltlandschaft zurück, in der die »Wanderschaft des Lebens« stattfindet. Eines seiner wichtigsten Bilder ist die um 1520 gemalte »Flucht nach Ägypten« (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Patinirs Gemälde entstanden für eine hochgebildete Auftraggeberschaft, in deren Kreisen auch die zeitgenössischen Schriften über die »Pilgerfahrt des Lebens«, etwa vom Mechelener Karmelitermönch Jan Pascha, gelesen wurden. Der Wanderer (homo viator) befindet sich ständig auf der Reise, sei es auf konkreter Pilgerfahrt oder bei der Kontemplation vor einem Andachtsbild, wie die »Flucht nach Ägypten«. Dabei stellt ihn die Natur mit ihrer unüberschaubaren Landschaft vor immer neue Entscheidungen, vor Weggabelungen oder Herausforderungen. Patinirs »Überfahrt in die Unterwelt« (Madrid, Museo del Prado) zeigt eine solche Situation, angefüllt mit Allegorien der Entscheidung. Patinir verbindet Themen der antiken Mythologie (Elysische Landschaft, Unterwelt mit dem Wachhund Zerberus) mit christlichen Inhalten (Paradies, Engel und Hölle). Die kleine Seele im Boot des Charon wird nicht von diesem über den Styx, dem Fluss der Unterwelt der antiken Mythologie, geleitet. Vielmehr befindet sie sich am Scheideweg zwischen Tugend und Laster. Sie scheint sich der rechten Seite, der Hölle, zuzuwenden und lässt die weite Landschaft mit Engeln und einem gläsernen Gebäude hinter sich. Das Panorama mit weitem Horizont und symbolischer Natur steht im Vordergrund, es geht um das Aufzeigen des Gegensatzes von friedvoller und zerstörter Natur.
Noch weiter geht Pieter Brueghel d. Ä. in seiner »Landschaft mit dem Sturz des Ikarus«, um 1560 (Brüssel, Musée Royaux des Beaux Arts). Die Szene aus der antiken Mythologie findet fast unbemerkt im winzigen Massstab statt, sie ist äusserer Anlass des Bildes." Die Natur mit den Bauern ist jedoch das eigentliche Hauptthema. Uit: Kunst für Kenner – Landschaften, Directmedia, Berlin 2004 *Digitale Bibliothek Sonderband* Einführung

[50] "Landscapes are cultures before they are nature; constructs of the imagination projected onto wood and water and rock. So goes the argument of this book. But it should also be acknowledged that once a certain idea of landscape, a myth, a vision, established itself in an actual place, it has a peculiar way of muddling categories, of making metaphors more real than their referents; of becoming, in fact, part of the scenery." Vgl. Simon Schama o.c., p.14

[51] Busch, o.c., p. 14

[52] Lemaire, o.c. p. 19 "Het Hollandse landschap is daarmee het eerste totaal wereldse, aardse landschap, van elke mythologische opsmuk of verwijzing ontdaan, niet geïdealiseerd. Het is de definitieve emancipatie van het gewone dagelijkse landschap, van de wereld van de mens, en daarmee de triomf van wat inde 15[e] eeuw als achtergrond van een religieus tafereel begonnen was. De

mens is erin geslaagd zich te vestigen in een profane ruimte." … "Het Hollandse landschap ontleent zijn grootsheid niet aan indrukwekkende gebeurtenissen die erin worden gelocaliseerd of aan belangwekkende personen die onze aandacht vragen, maar aan de verhevenheid van de verte zelf, aan de pure aanwezigheid van de natuur. De natuur zelf is hoofdpersoon van het doek geworden; mensen en sporen van menselijke aanwezigheid verzinken in het niets vergeleken bij de immense aanwezigheid van de natuur." P. 33

[53] Lemaire, o.c. 28-30 "Zo werd op verschillende manieren beproefd de antinomie tussen ver en dichtbij op te lossen. Wanneer dit uiteindelijk zal lukken en de schilder in staat zal zijn nabijheid en verte te integreren, heeft het perspectief en de kunst van het perspectief zijn mogelijkheden ontplooid, namelijk wijze te zijn waarop het namiddeleeuwse Westen zich zijn verruimde wereld visueel toe-eigent. Dit 'toe-eigenen' moet letterlijk worden verstaan." … "Het perspectief is namelijk niet alleen middel om bedrieglijk het uitzicht van de wereldruimte weer te geven, maar evenzeer het middel waarmee de moderne mens de aan de directe autoriteit van de openbaring ontsnappende wereld aan zichzelf probeerde te onderwerpen door haar als voor het autonome oog aanvaardbare en berekenbare voorstelling te bezweren. Wat door middel van het perspectief wordt nagestreefd in de Renaissance, is in feite de objectivering van de wereld en de subjectivering van het individu; via het perspectief legt het subject zijn wil op aan de wereld door namelijk al het zichtbare te herleiden tot verschijning voor zijn eigen ogen. Het perspectief is zo veraanschouwelijking van de wereld ten behoeve van de autonome blik van de ervaring." … "Het perspectief is de techniek van het zich emanciperende subject om zich van de wereld te distantiëren door haar te 'doorblikken', doorzichtig te maken. Het perspectivisch afbeelden van de wereld als landschap is een act van bevrijding en verzelfstandiging van het individu, scherper gezegd: het is door een en dezelfde beweging dat het individu zich als autonoom subject poneert en de wereld als landschappelijke ruimte verschijnt."

[54] Lemaire, o.c. p. 44 en ook p. 85: "Mens en wereld zijn elkanders beeld: de mens is veroordeeld om in de wereld nooit iets anders dan zichzelf aan te treffen, de wereld weerspiegelt in alles de aanwezigheid van de mens."
Vgl. Baumeister, o.c. p. 249 ev. Over de esthetische ervaring van de natuur en het 'verhevene' met een citaat van Kleist – Brentano naar aanleiding van de leegte in het schilderij, de monnik aan het meer van C.D. Friedrich (110x171,5 cm) (1810)

[55] Jules Supervielle, Œuvres poétiques complètes, Paris 1996 (Gallimard) p. 402; vertaling door H.W.J.M. Keuls in: H.W.J.M. Keuls, Regionen. Gedichten gevolgd door vertalingen naar Jules Supervielle, Amsterdam 1953 (J.M. Meulenhof) p. 79

[56] Vgl. Verhoeven, o.c. p. 60 "Het Arkadische landschap is bar, niet idyllisch. Als herder-landschap is het per definitie een stuk aarde waar de vruchtbaarheid eerder wordt onderbroken dan gedemonstreerd, zodat de herder met zijn kudde naar voedsel moet zoeken. De stadse mens die het op een veilige afstand idealiseert en idylliseert, zou het er niet kunnen uithouden. De herder is de enige die zich waagt in deze baaierd van barheid en middaghitte. De herder is het die hier, aan de grenzen van de leefbaarheid, de godheid ontmoet en de goddelijke openbaringen verneemt als eerste van de mensen. …De herder is daardoor de mens die het dichtst staat bij de goddelijke natuur en het meest geschikt is om haar stem te vernemen."

[57] Die Landschaftsmalerei ist in Europa seit dem 16. Jahrhundert eine eigenständige Bildgattung. Aus dieser Zeit stammen auch der Begriff (dt. »Landschaft«, ital. »paese«, später »paesaggio«) und erste theoretische Diskurse, etwa von Giovanni Paolo Lomazzo (»Trattato nell'arte della pittura«, Mailand 1584), in denen bereits zwischen verschiedenen Kategorien der Landschaft unterschieden wird. Lomazzo nennt »privilegierte Orte«, ausgezeichnet durch reiche Architektur, »wilde Landschaften« mit Felsen und Wäldern fern jeder menschlicher Zivilisation, sowie »Orte der Freude«, Gärten mit Springbrunnen und Blumenfeldern. Diese Vorstellung ist noch tief verwurzelt in einer mittelalterlichen Naturauffassung. Orte ausserhalb der Städte und menschlichen Lebens waren gefährlich, die Natur an sich konnte in der religiösen Malerei kein Bildgegenstand sein. Noble Architekturen jedoch zeichneten die geordnete Welt aus. Das Paradies hingegen stellte man sich, ausgehend vom Garten Eden, als landschaftliche Schatzkammer vor. Gärten reicher Lustschlösser, die es seit dem 15. Jahrhundert gab, waren kleine Abbilder göttlicher Ordnung und paradiesischer Naturschönheit. Der Begriff »Places of Delight« bezeichnet bis heute die paradiesischen Landschaftsszenen des 16. Jahrhunderts, die in Italien entstanden und besonders bei englischen Sammlern des 18. und 19. Jahrhunderts äusserst beliebt waren.

Sowohl die mittelalterlichen, als auch die Landschaftsdarstellungen des 16. Jahrhunderts unterschieden sich jedoch in einem wesentlichen Punkt von der heutigen Auffassung eines Landschaftsbildes oder auch einer literarischen Landschaftsschilderung: Die Natur, so ausgiebig sie auch beschrieben sein mag, ist auf Gemälden stets Kulisse einer historischen, religiösen oder mythologischen Szene, die sich in ihr abspielt. Reine Naturdarstellungen ohne menschliche Präsenz existieren zwar schon bei Albrecht Dürer als Skizzen, Zeichnungen oder Aquarelle. Thema eines grossen Gemäldes werden sie erst im 17. Jahrhundert. Und auch dann ist die Landschaft immer auch Metapher für ein göttliches Prinzip, eine menschliche Charaktereigenschaft oder für ein Lebensbild. Zudem entstand das Bild zunächst im Atelier, das heisst: in der Phantasie des Malers, der bestenfalls aus dem gesehenen Formenreichtum der Natur schöpfte. Freiluftmalerei gab es vor dem 19. Jahrhundert nicht. Als Ordnungsprinzip ist die gemalte Landschaft auch sehr oft ein politisches Bild, in dem sich ein Auftraggeber widergespiegelt sehen möchte. Romantische Landschaftsbilder haben häufig das Verhältnis des Menschen zur Natur zum Inhalt. Und auch die »Seelenlandschaften« der Zeit um 1900 möchten durch die Wiedergabe der Natur eine menschliche Emotion ausdrücken. Bei der Beschäftigung mit Landschaftsmalerei muss daher stets bedacht werden, dass wertneutrale oder »realistische« Darstellungen zu jeder Zeit ausgeschlossen waren. Jedem Landschaftsgemälde liegt eine bestimmte darstellerische Absicht zugrunde, die immer aufs Neue zu rekonstruieren ist.

Dabei darf eine Grundvoraussetzung der Landschaftsmalerei nicht vergessen werden: Es handelt sich immer um Bilder, die in einem intellektuellen, meist städtischen Zusammenhang entstanden. Die zivilisatorisch bedingte Entfremdung des Menschen von der Natur ist ebenso Voraussetzung wie das erwachende Interesse für die Umwelt infolge einer Lockerung der religiösen Denkstrukturen um 1500. Für die einfache Landbevölkerung, die mit den Launen der Natur leben musste, wurden keine Landschaften gemalt. Auch wenn häufig Bauern oder Schäfer die Bilder bevölkern, kann davon ausgegangen werden, dass Vertreter dieser Bevölkerungsgruppen, zumindest bis ins späte 18. Jahrhundert, solche Bilder niemals zu sehen bekamen. Ja, sie dürften auch wenig mit ihnen anzufangen gewusst haben. Landschaftsmalerei ist lange Zeit vielleicht die elitärste aller Kunstgattungen gewesen. Uit: Kunst für Kenner – Landschaften, Directmedia, Berlin 2004 *Digitale Bibliothek Sonderband* Einführung

[58] Vgl. Baumeister, o.c. p. 382-386

[59] Uit een gesprek met Joachim Gasquet rond 1900 met Cézanne in W. Busch (Hrsg.) Landschafstmalerei, Berlin 1997 (Reimer) p. 321: "Cézanne – L'artiste n'est qu'un réceptable de sensations, un cerveau, un appareil en registreur…Parbleu, un bon appareil, fragile, compliqué, surtout par rapport aux autres…Mais s'il intervient, s'il ose, lui, chétif, se mêler volotairement à ce qu'il doit traduire, il y infiltre sa petitesse. L'œuvre est inférieure […]
Cézanne – […] tant il sait bien sa langue, le texte qu'il déchiffre, les deux textes parallèles, la nature vue, la nature sentie, celle qui est là [il mointrait la plaine verte et bleu] cele est ici..[il frappait le front] qui toutes deux doivent s'amalgamer pour durer, pour vivre d'une vie moitié humaine, moitié divine, la vie de l'art, écoutez un peu…la vie de Dieu. Le paysage se reflète, s'humanise, se pense en moi. Je l'objective, le projette, le fixe sur ma toile […] »

---

[60] Baumeister, o.c. p. 385: "Hoe kan de ruimte in het medium van de kleur weergegeven worden? Hoe kan het 'tussen' van de dingen geschilderd worden? Dit probleem heeft in Cézannes doeken zijn sporen achtergelaten."
[61] Willem Elias, o.c. p. 255
[62] Rose Ausländer, Im Atemhaus wohnen. Gedichte, Frankfurt am Main 1981, (Fischer Taschenbuch Verlag), p. 101
[63] Voor het begrip transcendentie zie "Transzendenz" in: Krings, o.c. p. 1540-1556
[64] Meijer, o.c. p. 23
[65] Verhoeven, o.c. p. 29 "De kennis en de kunst zijn autonoom, niet de kenner en de kunstenaar. De kennis stelt haar onverbiddelijke eisen. Authentieke ervaring van de werkelijkheid is de eerste eis."
[66] vgl. Elias o.c. p. 257-258
[67] G. Steiner , Het verbroken contract, Amsterdam 1990 (Bert Bakker), p. 21
[68] M.Foucault, Die Heterotopien. Der utopischen Körper. Zwei Radiovorträge, Frankfurt am Main 2005 (Suhrkamp Verlag)
[69] Supervielle, o.c. p. 486; vertaling H.W.J.M. Keuls, o.c. p. 80
[70] Vgl. de reactie van F. W. Basilius von Ramdohr op het werk van Friedrich n.a.v. Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar) 1808 in W. Busch (Hrsg.), Landschafstmalerei, Berlin 1997 (Reimer), p. 254-256
Vgl. ook de tekst over het thema en het effect van de "Ruckenfigur" in het werk van Friedrich als terugkerend element in bijvoorbeeld "Theomimesis" in J.L. Koerner, Caspar David Friedrich and the subject of landscape, London 1990 (Reaktion Books) p. 179-194
[71] Vgl. hiervoor de teksten over deskundigheid, specialisme en universaliteit bij Verhoeven (inleiding verwondering) o.c. p. 24-25
"Deskundigheid gaat tot het midden van de dingen en van het midden uit. De genitivus des- is geen toevalligheid; hij duidt zoals dezelfde naamval bij het Latijnse peritus en zijn Griekse equivalent op een bijeenhoren van het ding en de kennis. In zekere zin constitueert de kennis het ding en geeft het zijn plaats. Dat is geen eigenmachtig gebaar vanuit de subjectiviteit, maar een akt van gehoorzaamheid aan de materie. Wat bijeenhoort, hoort elkaar en luistert naar elkaar. Alleen al het constateren van het pure bestaan van de dingen in hun eigenheid vraagt een oneindig offer, een pijnlijke gang naar iets dat heel ander is, anders dan ik zelf en ander s dan ik dacht dat het was, iets dus dat eisen stelt. De specialist is degene die die gang tot het uiterste gaat; het gaat in zijn object op. Dat object is voor hem een wereld, niet omdat hij daarin en wereld heeft geprojecteerd, maar om precies de tegenovergestelde reden, dat hij daaruit als zijn projecties heeft teruggetrokken en het object daarmee de kans heeft gegeven zijn eigenheid te openbaren."
p. 25 "De reflectie gaat om het ding heen, gaat eraan voorbij en keert naar het subject terug. Haar object is eerder de kennis van het ding dan het ding zelf. De reflexie is een kennis van het kennen en het kennende, waarin het ik zich tot een vraagteken krult….Zij is, hoe noodzakelijk ook in wetenschap en arbeidsbestel, geen creatieve benadering van de realiteit, juist omdat zij uit haar aard een terugkeer is naar het subject."
p. 26 "Specialisme is de enige vorm van universele kennis; elke andere kennis is een stuk algemene ontwikkeling, die de toegang tot de realiteit blokkeert. Alleen specialistische kennis heeft een universeel karakter, omdat zij op authentieke wijze de werkelijkheid onthult."
p. 27 "Het eerste effect van de kennis is dat het speciale tot universaliteit ontploft. Het grondbeginsel van alle kennis is dat het gekende ding niet zomaar het gekende ding is, dat de dingen niet zijn wat ze zijn en aanvankelijk bleken te zijn, maar zelfs niet wat ze zullen blijken te zijn. Het zijn van de dingen is onuitputtelijk; die onuitputtelijkheid is hun zijn zelf, waarmee het door de kennis geëxploreerde zo-zijn nooit kan samenvallen. Het zijn is de oneindig uitgestelde eindterm van de kennis en daarom kan zij het maar voorlopig en zonder pretenties benaderen….De kennis stelt het anders-zijn van de dingen vast. Deze vaststelling is nog geen kennis, maar zij bepaalt de hardnekkigheid van de verwondering. Wanneer deze hardnekkigheid wordt gecultiveerd is er filosofie; wordt het anders-zijn zo nauwkeurig en samenhangend mogelijk onderzocht en in kaart gebracht, dan ontstaat de specialistische kennis."
[72] Anselm Kiefer, Heaven and Earth, Modern Art Museum of Fort Worth 2005, (Prestel) p. 175-176
[73] Vgl. J. Slavenburg, o.c. De Hermetische Schakel, Deventer 2003 (uitgeverij Ank-Hermes) p. 270 ev.; zie ook de boeiende studie over dit thema 'hermetiek' bij: H. Rombach, Welt und Gegenwelt, Umdenken über Wirklichkeit: Die Philosophische Hermetik, Basel 1983 (Verlag Herder) (ook op Internet: http://www.feelsophie.de/weltundgegenwelt/
[74] Char, die Bibliothek o.c. p. 48
[75] Octavio Paz, Gedichte, Frankfurt am Main 1984 (Surhkamp Verlag), p. 204
[76] Edmond Jabès, Le Livre des Resemblances, Het boek der Gelijkenissen in: D.Van Speybroeck, De tranen van God. Genese van het beeld in werk van Gérard Garouste Jospeh Semah, Nijmegen 1998 (KUN), pag. 52
[77] uit Maurice Blanchot, in: Antwerpen 93, Het sublieme gemis. Over het geheugen van de verbeelding, Antwerpen 1993, (Ludion) p. 87
[78] uit: The Hollow men, in: The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot, London 1969 (Faber and Faber) p. 85-86
[79] Nigredo is een term uit de alchemie, zwart staat voor lood, het is ook de confrontatie met de duisternis in Slavenburg, o.c. p. 180 vgl. ook C.G. Jung, Traumsymbole des Individuationsprozesses (1944) p. 208 in L. Jung (Hrsg), C.G. Jung, Taschenbuchausgabe in 11 Bänden, München 1997 (Deutscher Taschenbuch Verlag)
[80] vgl. De auteurs die een poging hebben ondernomen om zijn werk te beschrijven: M. Cacciari, G. Celant, Anselm Kiefer, Milaan 1997 (Edizioni Charta)
J.C. Gilmore, Fire on the earth. Anselm Kiefer and the postmodern world, Philadelpia 1990 (Temple University Press)
G. Schütz, Anselm Kiefer – Geschichte als Material. Arbeiten 1969-1983, Köln 1999, (Dumont)
D. Arasse, Anselm Kiefer, London 2001, (Thames and Hudson)
[81] Vgl. Het artikel van Biro over deze invloed van Beuys op Kiefer en de rol van de Tweede Wereldoorlog in zijn werk: Matthew Biro, Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust
[82] Schama, o.c. p. 122: "And to express those things, he needed a reinvention of traditional forms; above all, landscape and history painting. What he did was to collapse the one into the other, exactly reversing abstraction's metaphysical obligations to push the implications of painting beyond and through the picture."
[83] Ik vermoed dat hij eerst ideeën neerlegt in een boek, vaak voorzien van afbeeldingen, en daarna werkt hij deze thema´s uit op groter formaat. Een voorbeeld is volgens mij de serie´Siegfried sucht Brunhilde´, waar hij gebruik maakt van afbeeldingen van spoorlijnen. Het beeld van de spoorlijn is na de indrukwekkende film Shoah niet meer uit het geheugen van de westerse mens uit te wissen en onlosmakelijk verbonden met het einddoel van de treinreis, de vernietiging van de Joden in de concentratiekampen. Vgl. C. Lanzman, Shoah, 1985 Les films Aleph, 550 minuten
[84] Citaat in: Der Mensch ist Böse. Interview met Anselm Kiefer door Klaus Dermutz, Die Zeit 03-03-2005 nr. 10
vgl. ook: "Kiefer: Ich hatte nie den Ehrgeiz, die Kunstgeschichte zu reformieren oder weiterzubringen. Ich interessiere mich nicht für die Kunst. Mir geht es darum, in der Welt einen Zusammenhang herzustellen, den es noch nicht gibt. Meine Mittel dazu sind Bilder."
Uit: "Kunst interessiert mich nicht" interview met Anselm Kiefer door Arne Ehmann Welt am Sontag 17. Aug 2003

[85] "SZ-Magazin: Asche, Kleider — und Blei — sind ja schon klassische Kiefer-Symbole.
Kiefer: Ich muss Ihnen da widersprechen. Ich bin kein Symboliker, auch kein Allegoriker. Das wäre wissenschaftlich, so wie Rubens arbeitete. Der hat den ganzen Kanon der Allegorien beherrscht und auf wissenschaftliche Weise kopiert. Ich vertraue auf die Dinge selbst. Der ganz normale Vorgang des Kaffeetrinkens hat in sich schon die Dramatik des Kampfes der Argonauten. Man muss es nur erkennen. Das ist doch das einzige, was uns überhaupt am Leben hält: die Schicht „dahinter".[…]
SZ-Magazin: Hat Asche auch diese Aura?
Kiefer: Asche ist wie Farbe ein Mittel für den Maler. Asche ist ja erwas sehr Sanftes, etwas, was nach dem Feuer übrigbleibt und nicht mehr verändert werden kann. Der Aschermittwoch hat eine sehr wichtige Bedeutung in der Kirche als Durchgangsstadium. Auf die dionysischen Tage folgt der Aschermittwoch, der eine andere Periode einläutet.
SZ-Magazin: Wenn man so in die russgeschwärzten Brennkammern der Ziegelei blickt und die aschfarbenen Kleider auf Ihren Bildern vor sich sieht, dann denkt man unweigerlich an Auschwitz.
Kiefer: Ja, das kommt aber nicht von der Ziegelei, sondern von unserem Geschichtswissen. So eine Erfahrung, so ein Wissen bestimmt unseren Blickwinkel auf die Dinge. Wir sehen irgendwo Bahngleise und denken an Auschwitz. Das wird auf lange Sicht so bleiben."
Uit: „Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild" Ein 'Werkstattgespräch mit Anselm Kiefer über seine Arbeit und seine Weltsicht. Von Christian Kämmerling und Peter Pursche; Suddeutsche Zeitung Magazin 46 (16 nov 1990) 22-30
[86] Der Mensch ist Böse. Interview met Anselm Kiefer door Klaus Dermutz, Die Zeit 03-03-2005 nr. 10
[87] A.c., SZ-Magazin: Viele Ihrer Arbeiten befassen sich mit der Apokalypse des Dritten Reiches.
Kiefer: Ich zähle ja, wenigstens theoretische, zu den Tätern, weil ich heute einfach nicht wissen kann, was ich damals getan hätte. Beim Menschen ist ja alles möglich. Deshalb meine Betroffenheit.
[88] vgl. de beschrijving van dit proces en de afbeeldingen in Schama, o.c. 120-126
Dat Kiefer niet ongevoelig voor de betekenis van zijn naam is bewijst ook het fragment uit het interview met een correspondent van Die Zeit: a.c.
"ZEIT: Ist Ihr Vorname mehr von Ihrer Mutter oder mehr von Ihrem Vater ausgewählt worden?
Kiefer: Ich glaube von beiden. In der damaligen Zeit galten Klassiker wie der Maler Anselm Feuerbach sehr viel. Der Name, den man einem Kind gibt, ist ziemlich wichtig, weil es zum Teil sein Leben bestimmt – entweder als Gegensatz oder als Nachfolge. Ich habe mich später mit der Feuerbach-Familie sehr beschäftigt, mit dem Philosophen Ludwig Feuerbach. Es war eine Familie, die in Deutschland zwei Generationen hindurch eine grosse Rolle gespielt hat. Es gab den Maler, einen Kunsthistoriker, einen Archäologen und den Philosophen Ludwig Feuerbach, der heute fast vergessen ist, aber für Marx und Engels sehr wichtig war. Ludwig Feuerbach war damals in Deutschland ein Star. Feuerbach war ein Revolutionär. Ein Feuerbach war auch ein wichtiger Jurist. […]
ZEIT: Haben Sie bei Ihrem Vornamen auch an Anselm von Canterbury gedacht? Von diesem Theologen stammt die Frage *Cur deus homo?* Warum wurde Gott Mensch?
Kiefer: In der katholischen Tradition ist Anselm von Canterbury der berühmte Scholastiker. Warum hat Gott den Menschen geschaffen? Warum hat Gott es einfach nicht gelassen? Das kann man sich wirklich fragen *(lacht).*
ZEIT: Was geben Sie darauf für eine Antwort?
Kiefer: Warum Gott den Menschen geschaffen hat, weiss ich nicht. Es ist die Grundfrage überhaupt, in allen Religionen, vor allem in der jüdischen Religion. Warum ist etwas…
ZEIT: …und nicht vielmehr nichts?
Kiefer: Gott war doch vollkommen. In der christlichen Theologie und Mythologie wurde diese Frage immer sehr apologetisch abgehandelt. Die Theodizee, die Rechtfertigung Gottes, war für mich in der christlichen Theologie immer eine sehr schale. In der jüdischen Mystik war diese Frage der Antrieb zu besonderen theoretischen Überlegungen, die mich immer sehr inspiriert haben.[…]
ZEIT: Noch einmal zurück zu Ihrem Namenspatron Anselm von Canterbury. Von dem stammt die folgende Überlegung: Glauben, um zu erkennen, und erkennen, um zu glauben.
Kiefer: Malen, um zu erkennen, und erkennen, um zu malen. Bei jedem neuen Thema, das ich angehe, bei jedem Erlebnis, das ich verarbeite, gibt es zunächst keinen Diskurs. Die Erkenntnis stellt sich erst im Verlauf des »Malens« ein. Dann aber verändert der gewonnene Standpunkt wiederum das »Malen«. Diesen Vorgang, diesen Zirkelschluss kann man selbst auf die Produktion jedes einzelnen Bildes anwenden."
[89] Peter Huchel, Chausseen. Chausseen. Gedichte, Frankfurt am Main 1982 (Fischer Taschenbuch Verlag), p. 59
[90] Uit "Gravité" in: Char, Zorn o.c. p. 48
[91] Vgl. Biro, a.c., p. 126-132
[92] Paul Celan, Verzamelde gedichten. Uit het Duits vertaald door Ton Naaijkens, Amsterdam 2003 (Meulenhof) p. 44-46; Vgl. ook het commentaar op deze tekst op internet: http://www2.vol.at/borgschoren/lh/lh5.htm#fuge
[93] Wislawa Szymborska, Einde en begin. Gedichten 1957-1997, Amsterdam 1999 (Meulenhof) p. 288
[94] A.c., SZ-Magazin
vgl. WamS, a.c., "Wenn Sie selbst malen, schreiben Sie auch. Auf vielen Ihrer Bilder finden sich Worte wie "märkische Heide", "Lilith", "Dein Goldenes Haar, Margarethe" oder "Am Anfang". Braucht die Malerei die Schrift, um zu einer kohärenten Aussage zu kommen?
Kiefer: Worte dienen bei mir nicht zur Rettung des Tafelbildes. Sie sind einfach Bestandteil meiner Erfahrung. Es ergibt sich aus der Methode, dass ich mit ihnen arbeite.
WamS: Welche Bedeutung hat dann Schrift in Ihren Bildern?
Kiefer: Es geht mir um die Aura der Worte.
WamS: Was meinen Sie damit?
Kiefer: Ich muss in diesem Zusammenhang immer an Henry Miller denken, der irgendwann mal nach Paris fuhr. Als er noch in Amerika war, nahm er sich einen Stadtplan und las die Namen der Strassen. Schon durch das Lesen der Namen hat er einen bestimmten, nur ihm zugänglichen Zugang zu Paris gehabt. Ohne dass er jemals dort war, hatten die Namen bereits eine bestimmte Aura. Wie die Worte in meinen Bildern."
[95] SZ-Magazin, a.c.
vgl. Ook WamS, a.c. "Sie arbeiten als Maler mit Stroh, Blei, Erde. Ist Material für Ihre Arbeit eine eigene ästhetische Kategorie?
Kiefer: Ja. Ich meine, dass in den Dingen schon der Geist steckt. Das Material - wenn es zu mir spricht - hat das geistige Potenzial schon in sich. Man muss es nur entdecken und hervorlocken, so dass es sich zeigt.
WamS: Sind die Naturstoffe auch Träger von Erinnerung?
Kiefer: Sie funktionieren sogar als Fetisch. Der Papst hat zum Beispiel immer ein Säckchen polnische Erde bei sich. Bei ihm hat die Erde einen Fetischcharakter. In meiner Arbeit, etwa bei meinen Zyklen "Waterloo", "Märkischer Sand" oder auch den neuesten

Werken, spielen zwei Sachen eine Rolle: die im Material eingeschlossene Spiritualität und gleichzeitig der Charakter, etwas zu evozieren. So scheint etwa der Sand aus der Mark Brandenburg auf dem Bild zu sein und provoziert dadurch bestimmte Suggestionen."

[96] Birgit Sonna, Vom Bussgang zur Kosmologie. Anselm Kiefer in der Kunsthalle Würth, Goethe-Institut, Online-Redaktion (november 2004)

[97] SZ-Magazin, a.c.

[98] Supervielle, o.c. p. 300 ; vertaling Keuls, o.c. p. 65

[99] Die Zeit, a.c.

[100] WamS, a.c.

[101] Zeit, a.c., "Auf einem Ihrer Bilder in Barjac steht *»Deus absconditus«.* In der Mystik des Kabbalisten Isaac Luria kommt das Böse durch den Rückzug Gottes in die Welt. Der Bruch der Gefässe geschieht durch eine kosmische Katastrophe.
Kiefer: Es kommt darauf an, entweder durch eine kosmische Katastrophe oder weil die Auffangvorrichtungen, die Menschen, dafür zu schwach sind. Nicht alle Gefässe gehen kaputt, nur ganz bestimmte. Dadurch wird das so genannte Böse erklärt. Das ist natürlich ein ganz anderer Vorgang als in der christlichen Philosophie, viel interessanter. Mit Isaac Lurias Zimzum beschäftige ich mich seit 20 Jahren. Das ist ein sehr abstrakter Vorgang, ein intellektuell anregender und intensiver Vorgang: die Idee des Rückzugs, aus dem etwas entsteht.
ZEIT: In den Stücken von Heinrich von Kleist, im *Zerbrochnen Krug* und im *Käthchen von Heilbronn,* kommt es durch den Augenblick der Liebe zum Bruch der Gefässe. Wodurch kommt es bei Ihnen zum Bruch der Gefässe?
Kiefer: Zuerst kommt der Rückzug Gottes. Gott zieht sich in sich selbst zurück und lässt damit einen Platz frei für die Welt. Dann kommt es zum Bruch. Das ist keine Gleichzeitigkeit, sondern eine Entwicklung. Es hätte nicht so sein müssen, dass die Gefässe zerbrechen. Es war nur nötig, weil man eine Begründung für das Nichtfunktionieren der Welt finden musste. Die jüdische Mythologie darf man nie eindeutig nehmen. Wenn es nicht die Gnade gegeben hätte, die den Bruch der Gefässe bewirkt, wäre gar nichts gewesen. Zugleich eine Freude und eine Zerstörung. Nicht eindeutig.
ZEIT: Sie sind an der Kreisbewegung interessiert und nicht an der eschatologischen Bewegung. Das endlose Auf- und Niedersteigen auf einer Treppe.
Kiefer: Bei der Treppe in der Merkaba-Mystik geht es hinauf und hinunter, auch im Traum Jakobs. Es ist eine sehr interessante Kreisbewegung. Für mich gibt es keine Eschatologie.
ZEIT: Was wäre dann der Sinn des Lebens?
Kiefer: Den gibt es für mich nicht. Ich halte das Leben aus, indem ich in einem kleinen Bereich eine Ordnung herstelle. Ordnung ist nicht der richtige Begriff. Indem ich in meiner künstlerischen Tätigkeit einen Zusammenhang herstelle. Sonst würde ich nicht leben.
ZEIT: Sie haben einmal gesagt, Sie tröste die Idee, dass jede Pflanze mit einem Stern verbunden sei.
Kiefer: Wahrscheinlich habe ich gesagt, dieser Gedanke sei tröstlich. Der Gedanke, dass jede Pflanze seine Entsprechung in einem Stern hat, kommt von Robert Fludd. Ich war von diesem schönen Ausspruch so besetzt, dass ich ihm nachgegangen bin und Robert Fludd studiert habe. In diesem Satz steht etwas zeitgemäss Modernes: die Verbindung zwischen Makro- und Mikrokosmos, die Albert Einstein immer angestrebt hat. Die Formel für beide Welten ist noch nicht gefunden. Robert Fludd hat sie aber auf eine poetische Art gefunden.
ZEIT: Denken Sie, dass es auch für jeden Menschen eine Verbindung zu einem Stern gibt?
Kiefer: Ganz bestimmt. Das darf man nicht wörtlich nehmen. Ein Stern ist gar kein Stern, sondern oft eine ganze Galaxis. Folglich ist es sehr schwierig, sich an einer Galaxis zu beteiligen. Es ist natürlich eine wunderbare Fantasmagorie. Es funktioniert auf eine unbewusste Art, sich einen Stern auszusuchen und sich bewusst zu sein, dass man mit ihm in Kontakt ist. Das gibt dem Erdendasein eine ganz andere Dimension, es relativiert alles."

[102] SZ-Magazin, a.c. SZ-Magazin: Wieviel Zeit vergeht, bis Sie ernten?
Kiefer: Manche Bilder liegen hier schon seit 1971. Die reifen so vor sich hin. Es ist schwer zu sagen, wann ein Bild reif ist. Bilder verändern sich, auch ohne eigenes Zutun. Wenn ich morgens komme, ist manchmal über Nacht ein Bild fertig geworden.
SZ-Magazin: Wann arbeiten Sie überhaupt? In Ihren Hallen herrscht Hochbetrieb: 17 Angestellte, Schreiner, Schneider, Schlosser, Kräne, Gabelstapler. Dazu kommen Ausstellungsvorbereitungen — allein in diesem Jahr in Jerusalem, Dublin, Tübingen. Und um ein Haar noch die grosse Retrospektive in der Berliner Nationalgalerie, die nun auf kommendes Frühjahr verschoben wurde.
Kiefer: Eigentlich ist ja alles Arbeit. Denn wie ich Ihnen schon sagte: Das Alltägliche fliesst in meine Arbeit ein. Wenn ein Handwerker an seiner Sache werkelt, beispielsweise ein Kanalisationsrohr freilegt, und ich komme dazu, dann bitte ich oft innezuhalten: Irgend erwas fällt mir daran auf, und es muss so bleiben, damit ich über die Bedeutung nachdenken kann. Die Handwerker wundern sich nicht mehr, die kennen das schon. Nachts, wenn meine Mitarbeiter nach Hause gegangen sind und es dann still in den Hallen ist, gehe ich von Bild zu Bild. Wenn es schneller gehen soll, zum Beispiel beim Auflegen von Lasuren, fahre ich auch mit dem Fahrrad.
SZ-Magazin: Nicht weit von der Fabrik haben sie ja noch eine stillgelegte Ziegelei restauriert, einen riesigen Gebäudekompiex mit drei Baggerseen.
Kiefer: Ja, dort wurden früher Dachziegel aus Ton gebrannt. Da denkt man doch unmitelbar an Mesopotamien, an die Keilschrift, an frühe Schriftformen, an Geschichten und Mythen. Insofern ist die Ziegelei eine Hülle, die tausend Jahre umgreift. In der Ziegelei verwahre ich meine Sammlung von Geräten, Pflanzen und Materialien wie Blei, Sand, Stroh. Alles, was Sie da finden, soll möglichst ohne mein Zutun einen eigenen Zusammenhang entstehen lassen, der mich überrascht. Jetzt liegen zum Beispiel auf den Feldern um die Ziegelei herum Bleibahnen."

[103] Vgl. Het prachtige boek over dit thema en de veelheid van teksten en beelden in: P. Sloterdijk, T. Macho, Weltrevolution der Seele. Ein Lese – und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart, Zürich 1993 (Artemis und Winkler)

[104] uit: Aphorismen, Sprüche und andere Aufzeichnungen, in: Christian Morgenstern, Jubiläumausgabe in vier Bänden, München 1979 (Piper),. Bd. 3. p. 27

[105] Uit: « La lune change de jardin » in : Char, o.c. p. 130

[106] WamS., a.c.
vgl. Ook: Anselm Kiefer Interview Contributed by Charles T. Downey on Tuesday, August 16, 2005
To reconstruct a place: is this the meaning of the work you have carried out here on your property, these galleries that you have dug out of a hill?
Kiefer: I could answer that this work, in Barjac, is first of all a way to go beyond the four sides of the painting. And I could repeat that I do not intend anything implied by the definition "total art work," which has been contaminated by Nazism. But I believe above all that I wanted to build the palace of my memory, because my memory is my only homeland. But we should also not forget the difference between what first motivated me and the work that is the result.
What do you mean?

Kiefer*:* The reason for this project comes from my childhood, that is clear to me. I did not have any toys. So, I played in the bricks of ruined buildings around me and with which I built houses. But this is not really important in the end, because the work here gets in between that reason and what is being built. I could explain that difference in another way, by the distance that exists between two German verbs, *bauen* (to construct) and *wohnen* (to inhabit, to live). Heidegger tells us that they have etymological roots in common, and yet they connote two distinct attitudes. With *wohnen*, there is a sense of stability, in *bauen* there is action."

[107] Die Zeit, a.c., "Die Leere hat in Ihrem Schaffen eine grosse Bedeutung. Warum?

Kiefer: Ich habe viel über den leeren Raum geschrieben. Über den leeren Raum der Kindheit. Dabei meine ich nicht so sehr die Tatsache, dass es keine Zerstreuungen wie Radio oder Kino gab, sondern das begrifflose Sehen, die absichtlose Wahrnehmung. Man kann es analog zum Beginn der Welt sehen, wo alles Immaterielle noch Energie ist, die sich nicht manifestiert hat. Erst im Laufe der Entwicklung bilden sich Begriffe, Bilder, Kristallisationspunkte. Und diese bleiben immer in einem Bezug zum ersten leeren Raum, sodass Vergangenheit und Zukunft in einem vielfältigen Bezug stehen. Je weiter ich in die eine Richtung, in die Vergangenheit, schreite, desto mehr komme ich in der anderen, der Zukunft, vorwärts. Ein bis ins Unendliche sich weitender Spagat."

[108] SZ-Magazin, a.c.

[109] Modern Art Museum of Fort Worth presents Anselm Kiefer: Heaven and Earth September 25, 2005–January 8, 2006: "Kiefer's current studio complex in Barjac, France, comprises a network of above- and underground installations for the artist's ongoing investigation of the ancient mystical Jewish *merkaba* tradition, which describes a journey through seven heavenly palaces to the Hechaloth, the palace in which the wise will be united with God. This theme has an enduring resonance for the artist, and many works featured in the exhibition relate to it. Works such as *Sefer Hechaloth*, 2002, and *Die Himmelspaläste*, 2004, feature seven shelves or metal cages, which act as containers for symbolic objects. A number of gouaches from 2003 are based on photographs of found and formed objects that are part of the artist's Barjac installations. Regarding his exploration of the mystical Hechaloth texts, Kiefer is quick to point out that the journey through the seven palaces is metaphorical; the real journey is through yourself in order to know yourself. These ongoing installations, like the artist's earliest work, reflect his interest in humankind's attempts throughout history to grasp the workings and mysteries of the cosmos."

[110] Die Zeit, a.c.: "Kiefer: Malen, um zu erkennen, und erkennen, um zu malen. Bei jedem neuen Thema, das ich angehe, bei jedem Erlebnis, das ich verarbeite, gibt es zunächst keinen Diskurs. Die Erkenntnis stellt sich erst im Verlauf des »Malens« ein. Dann aber verändert der gewonnene Standpunkt wiederum das »Malen«. Diesen Vorgang, diesen Zirkelschluss kann man selbst auf die Produktion jedes einzelnen Bildes anwenden."

[111] Armando, Verzamelde gedichten. Amsterdam 1999, p. 309

[112] Armando, een film van Maartje Seijferth en Victor Nieuwenhuijs, Amsterdam (Moskito film)

[113] Paul Valéry in: Antwerpen 93, o.c. p.122

114 Morgenstern, o.c. p. 199

115 Uit novae in: Char, o.c. p. 128

116 Informatiefolder bij de expositie in het Armandomuseum: Armando Betekende werken 4 oktober 2005-15 januari 2006: "In de jaren '70 en '80 gebruikt Armando voor het eerst foto's in zijn werk. Deze foto's voegt hij samen met schilderijen of tekeningen van zijn hand of hij grijpt op de foto zelf in door deze te 'overtekenen' of te 'overschilderen'. Nadat Armando zich in de jaren '70 intensief had bezig gehouden met de vijand in al zijn facetten, ontstond in de loop van die jaren bij hem de behoefte zijn thematiek aanschouwelijker te maken, te verduidelijken voor de beschouwers. Vanaf dat moment begint hij met het integreren van foto's, als visuele bewijsstukken van de geschiedenis in zijn werk. Het blijkt een nieuwe en boeiende manier om zijn thematiek vorm en gestalte te geven.

Armando kiest foto's, die te maken hebben met zijn kijk op die geschiedenis: foto's van het 'schuldig landschap' rondom Amersfoort, foto's van voorouders; als zwijgende getuigen van de geschiedenis en foto's van slachtoffers en heersers. In de eerste plaats liet Armando daarom de foto's vergroten, zodat er onscherpe beelden met vage omtrekken ontstonden. Vervolgens confronteert en combineert Armando de gekozen prenten met een tekening, vaak niet meer dan een met inkt of potlood neergekrabbelde lijn, of schilderij van zijn hand. Soms grijpt hij op de foto zelf in en betekent hij de foto met inkt, potlood, krijt of verf.

Het 'betekenen' van bestaande foto's zijn voor Armando wanhopige pogingen het verleden tot staan te brengen en te keren. Pogingen die even onmachtig als eindeloos zijn. Doordat zij verhuld en verborgen aan ons gepresenteerd worden, worden zij des te sterker in herinnering gebracht en geactiveerd in het domein van de kunst."

117 Armando, Die Berliner Jahre. Den Haag 1989

Armando, Der Feldzug, Amsterdam (Moskito film)

Armando, 20 jaar Berlijn, een film van Maartje Seijferth en Victor Nieuwenhuijs, Amsterdam (Moskito film)

Armando, portret van een vriend, Cherry Duyns, VPRO 2005

[118] Carl-Erik af Geijerstam, Met ingehouden adem. Gedichten vertaald door J. Bernlef, Amsterdam 2001 (Querido), p. 37

[119] Armando, een film o.c.

[120] Armando, Het schuldige landschap. Die schuldige Landschaft, Berlijn, A'dam 1998

[121] In de film doet Armando daar verslag van – hij noemt het een drift, "ein Trieb" om zo te 'moeten' schilderen, zie: Armando, portret van een vriend, Cherry Duyns, VPRO 2005, 80 min

[122] Henri Bergson in: Antwerpen 93, o.c. p. 60

[123] Antwerpen 93, o.c. p. 123

[124] Ibid.

[125] Fernando Pessoa, Gedichten. Keuze, vertaling en nawoord van August Willemsen, Amsterdam 1991 (Uitgeverij de Arbeiderspers), p. 85-89

[126] Armando, o.c. "Een geschilderde boom is geen boom meer, maar als ik schilder was en ik zou een boom schilderen dan zou aan 'm te zien moeten zijn dat ik meer van 'm begreep dat ik van 'm kon weten. Of dat ik meer van 'm wist dan ik van 'm kon begrijpen."

[127] Armando, een film o.c.

[128] Armando, o.c.: "Kunst was immers vrijheid, dat had toch niets met verfijning te maken, kunst was toch de rauwe, hese onderkant van de vrijheid."

"Kunst kan zelfs een troost zijn. Ook. Denk es aan muziek, die droevig tegen de ramen tikt, dat troost toch. Dat bevestigt vermoedens, dat brengt binnen en buiten in evenwicht, en dat is misschien wel troost. Ook als het donker om je heen wordt en de dieren een dansje maken, ook dan."

[129] Armando, een film o.c.

[130] Ibid.

[131] Armando, Terugkeer van de kleur, Amersfoort 2003

Armando, Neue Horizonte. Malerei Plastik Steindruck, Musaeum Schloss Moyland 2005

[132] Armando, De denkende, denkende doden. Herinneringen, Amsterdam 1973 (De Bezige Bij)
[133] Ricardo Reis (Fernando Pessoa), Oden, vertaald en met een nawoord voorzien door August Willemsen, Amsterdam Antwerpen 2002 (Arbeiderspers), p. 330
[134] P.Tillich, Die verlorene Dimension. Not und Hoffnung unserer Zeit.Furche Verlag, Hamburg 1962, p. 60-61
[135] Morgenstern, o.c. p. 189
[136] F.Rosenzweig, Der Stern der Erlösung (den Haag 1976) (Martinus Nijhof) p. 41: "Alle Kunst steht noch heutigen Tags unter dem Gesetz der mythischen Welt. Das Kunstwerk muss jene Abgeschlossenheit in sich, jene Rücksichtslosigkeit gegen alles, was ausserhalb liegen mag, jene Unabhängigkeit von höheren Gesetzen, jene Freiheit von niederen Pflichten haben, die wir als der Welt des Mythos eigentümlich erkannten. Es ist eine Grundforderung an das Kunstwerk, dass von seinen Gestalten, und mögen sie die Tracht unsres Alltags tragen, ein Schauer des "Mythischen" ausgeht; das Kunstwerk muss durch eine kristallene Mauer von allem andern, was nicht es selbst ist, abgeschlossen sein; es muss etwas wie ein Hauch über ihm liegen von jenem „leichten Leben" der olympischen Götter, mag schon das Dasein, das es spiegelt, Not und Träne sein. Von dem dreifachen Geheimnis des Schönen - äussere Form, innere Form, Gehalt - hat die erste seiner Gedanken, das Wunder der äusseren Form, das „Was aber schön ist, selig ist es in ihm selbst", seinen Ursprung im metaphysischen Geiste des Mythos. Der Geist des Mythos gründet das Reich des Schönen."
[137] Ook de beleving van het religieuze vindt voor een deel haar bron in de natuurbeleving. Vgl. de beschrijving van de plaats van de natuur in de mystiek (en ook de reactie van de katholieke kerkelijke overheid daarop) bij: D.Sölle, Mystiek en verzet. 'Gij stil geschreeuw', Baarn 1998 (Ten Have), p. 143 ev.
Vgl. de prominente plaats van God in de natuur tijdens de Verlichting, in: Th. De Boer, De God van de filosofen en de God van Pascal. Op het grensgebeid van filosofie en theologie, 's-Gravenhage 1989, (Meinema), p. 88-94
[138] Vgl. de films van de Japanse regiseur Akira Kurosawa bijvoorbeeld:
Akira Kurosawa, The Hidden Fortress, Japan 1958, 139 min; Akira Kurosawa, Rashomon, Japan 1950, 88 min ; Akira Kurosawa, Seven Samurai, Japan 1954, 207 min ; Akira Kurosawa, Yojimbo, Japan 1961, 110 min ; Akira Kurosawa, Sanjuro, Japan 1962, 96 min ; Akira Kurosawa, Kagemusha, Japan 1980, 172 min ; Akira Kurosawa, Ran, Japan 1985, 160 min ; Akira Kurosawa, Dersu Uzala Japan 1975, 141 min ; Akira Kurosawa, Kumonosu jô Japan 1957, 105 min
[139] Vgl. de landschappen in de driedelige cyclus The Matrix (baarmoeder):
The Matrix, 1999 Warner Bros 131, minuten; The Matrix reloaded, Warner Bros 2003, 132 minuten; The Matrix Revolutions, Warner Bros 2003, 124 minuten
[140] Vgl. over het medium film (en fotografie) in: T. Baumeister o.c. p. 346-363
[141] Tillich, o.c. p. 8: "Das entscheidende Element in der gegewärtigen Situation des westlichen Menschen ist der Verlust der Dimension der Tiefe: »Dimension der Tiefe« ist eine räumliche Metapher -was bedeutet sie, wenn man sie auf das geistige Leben des Menschen anwendet und sagt, dass sie ihm verlorengegangen sei? Es bedeutet, dass der Mensch die Antwort auf die Frage nach dem Sinn seines Lebens verloren hat, die Frage danach, woher er kommt, wohin er geht, was er tun und was er aus sich machen soll in der kurzen Spanne zwischen Geburt und Tod. Diese Fragen finden keine Antwort mehr, ja, sie werden nicht einmal mehr gestellt, wenn die Dimension der Tiefe verlorengegangen ist. Und genau dies hat sich in unserer Zeit ereignet. Unsere Generation hat keinen Mut mehr, solche Fragen mit unbedingtem Ernst zu stellen, wie es frühere Generationen taten, und sie hat auch keinen Mut mehr, auf irgendwelche Antworten auf diese Fragen zu holen."
Vgl. ook "De erosie van het Opperwezen" in: Th. De Boer, o.c. p. 59 ev.
[142] Over het begrip religie vgl. Verhoeven, o.c. p. 69: "Hierop schijnt de naam 'religio' betrekking te hebben. De afkomst van dit woord wordt op tweeërlei wijze herleid. Cicero leidt het af van 'relegere'', 'nauwkeurig overwegen'. Het woord betekent dan: omzichtigheid, een nauwgezet rekening houden met de machten, die hun invloed in het leven laten gelden. Betekenissen als vroomheid en zelfs angst kunnen gemakkelijk hiermee in verband worden gebracht.
Een andere verklaring gaat uit van 'religare' en komt tot een vertaling als: binding, gebondenheid. Deze laatste verklaring schijnt taalkundig de meeste kans te hebben, maar zij doet onmiddellijk de vraag rijzen naar de aard van die binding, en naar datgene, waaraan de religio dan bindt. Het antwoord: aan de godheid, kunnen we, gezien de gebruikelijke betekenissen van het woord wel uitsluiten. De godheid is niet het uitsluitende object van de religio, zelfs niet het voornaamste."
p. 70 "Het is na het voorafgaande bijna te mooi om niet waar te zijn: religio is de binding van het menselijk leven aan de machten van aarde en kosmos en de poging gelijke tred te houden met de bewegingen daarvan. Zij is het strikt in acht nemen van de wet van parallelliteit, om hierdoor heil en veiligheid te verzekeren."
Vgl. ook "Art as Religion" in Koerner. o.c. p. 29-148
[143] Geijerstam, o.c. p. 30-31
[144] U. Libbrecht, a.c. : "Religie is als oppervlaktestructuur steeds ingebed in een culturele context. In deze context wordt het onnoembare Mysterie 'verbeeld' in symbolen en de omgang met het heilige in liturgieën. Paul Tillich betoogt dat 'God' een naam is voor de 'oneindige en onuitputtelijke diepte en grond van het zijn': "Die diepte is wat het woord God betekent. En als dat woord voor u niet veel inhoud heeft, vertaal het en spreek van de diepte van uw leven, van de bron van uw wezen, van uw einddoel, van wat u zonder enig voorbehoud ernstig neemt. Om dat te kunnen moet u wellicht alles vergeten wat u gewoontegetrouw over God hebt geleerd, misschien zelfs wel het woord zelf." Uitgaande van de grondidee dat het Mysterie per definitie onkenbaar en onbeschrijfbaar is en wetend dat de zuivere ervaring ervan, de 'unio mystica', een uiterst zeldzame bewustzijnssituatie aanduidt, proberen wij er bij middel van 'verbindende tekens' mee in relatie te treden, en daardoor onze 'Stimmung' te laten 'stimmen' door een bepaald facet van de alter-intentionaliteit. Ook onze concepten zijn dan niet meer dan dat soort tekens. In feite is ook het concept 'God' en het woord 'God' niet meer dan een teken dat verbindt met de werkelijkheid 'God'.
Maar hoe ontstaan dan deze symbolen? Wij kunnen alleen tekens ontwerpen - in een visionaire eidetische act weliswaar - vanuit het beeld dat we van onszelf hebben; al onze verbeeldingen zijn in feite metaforen van de fenomenaliteit. Het is dus in zekere zin waar dat de mens 'God' - als godsbeeld - heeft geschapen naar zijn eigen beeld en gelijkenis."
[145] Tillich, o.c., p. 8-9: "Ich beabsichtige, die Dimension der Tiefe im Menschen als seine »religiose Dimension« zu bezeichnen. Religios sein bedeutet, leidenschafftlich nach dem Sinn unseres Lebens zu fragen und für Antworten offen zu sein, auch wenn sie uns tief erschüttern. Eine solche Auffassung macht die Religion zu etwas universal Menschlichem, wenn sie auch von dem abweicht, was man gewöhnlich unter Religion versteht.
Religion als Tiefendimension ist nicht der Glaube an die Existenz von Göttern, auch nicht an die Existenz eines einzigen Gottes. Sie besteht nicht in Handlungen und Einrichtungen, in denen sich die Verbindung des Menschen mit seinem Gott darstellt. Niemand kann bestreiten, dass die geschichtlichen Religionen "Religion« in diesem Sinne sind. Aber Religion in ihrem wahren Wesen ist mehr als Religion in diesem Sinne: Sie ist das Sein des Menschen sofern es ihm um den Sinn seines Lebens und des Daseins überhaupt geht."
[146] Tillich, o.c. p. 15-16

Vgl. Verhoeven, o.c., p. 230 "We beschouwen nu de religie als een vorm van menselijk gedrag in grenssituaties, waarin een geëmotioneerd, maar beheerst taalgebruik tot bepaalde vormen van waarschijnlijk authentieke duisterheid leidt. Het gaat hier om het tekort schieten van de taal tegenover het mysterie."
p. 231 "Het mysterie echter is per definitie niet overzichtelijk; religieuze taal is dus uit haar aard en op eigenlijke wijze en duistere taal. Een religieuze taal, die geheel helder geworden is, zoals dat hier en daar gebeurt in de institutionele religie of misschien ook in de theologie, is op religieuze gronden onbetrouwbaar. Er moet minstens een rest van opaciteit blijven."
[147] Tillich, o.c. p. 26; vgl. p. 58-59: "Ihrem Wesen nach sind das Religiöse und das Profane keine getrennte Bereiche. Sie liegen ineinander. So sollte es sein, aber so ist es nicht in der Wirklichkeit. In der Wirklichkeit strebt das Profane element danach, sich selbstständig zu machen und sich einen eigenen Bereich zu schaffen. So auch das Religiöse. Die Lage des Menschen ist durch diese Situation bestimmt. Es ist die Situation der Entfremdung des Menschen von seinem wahren Wesen. …Religion als das, was uns unbedingt angeht, ist die sinngebende Substanz der Kultur, und Kultur ist die Gesamtheit der Formen, in denen das Grundanliegen der Religion seinen Ausdruck findet. Abgekürzt: Religion is die Substanz der Kultur, und Kultur ist die Form der Religion. Eine solche Betrachtung verhindert endgültig die Aufrichtung eines Dualismus von Religion und Kultur. Jeder religiöse Akt, nicht nur in der organisierten Religion, sondern auch im geheimsten Winkel unserer Seele ist kulturell geformt."
[148] Tillich, o.c., pag 32-33: "Es gibt zwei Richtungen, in denen der Sinn der menschlichen Existenz bildlich dargestellt werden kann: de Vertikale und die Horizontale, wovon die erste auf den ewigen Sinn als solchen hinweist, während die zweite die zeitliche Verwirklichung des ewigen Sinnes meint. Die erste Linie, die vertikale, symbolisiert die Haltung des "Trotzdem", und weist auf das hin, was man die religiöse Sondersphäre nennen könnte. Die zweite Linie, de horizontale, symbolisiert die Haltung des "Wofür" und weist auf das hin, was wir religiöse Verantwortungssphäre nennen."
pag. 36-37: "Die Religion ist in erster Linie eine geöffnete Hand, eine Gabe entgegenzunehmen, und erst in zweiter Linie eine tätige Hand, Gaben auszuteilen. Nur wer van dem tiefsten Bezirk des Religiösen herkommt und etwas Ewiges in sich trägt, kann der religiösen Aufgabe dienen, das Zeitliche zu verwandlen. Die Vertikale Linie muss dynamisch werden und sich in der Horizontalen verwircklichen. Die Haltung des "Trotzdem" muss die treibende Kraft sein zu allem Handeln im "Wofür"."
Vgl. over de oneindigheid in de horizontale en verticale dimensie in: De Boer, o.c. 107-110
[149] Morgenstern, o.c. p. 188
[150] Vgl. C. Verhoeven, Inleiding tot de verwondering Utrecht 1976 (Ambo), p. 63:
"Een ogenblik is niet en willekeurig stukje tijd. Het Latijnse momentum betekent beweegkracht (movere) en tevens: belang. Het moment is een tijdstip, dat als uitgangspunt dient, een aanloop dit een handeling of ervaring, een overgang. De tijd is niet homogeen; er zijn tijdstippen van groter belang en van geringer belang, of misschien: de tijd is er meestal niet; hij is er alleen in het ogenblik, de gelegenheid, het moment. Tijd is niet een doorlopende lijn, maar leegte tussen punten, momenten. Het moment is het kleinste deeltje tijd; eromheen is leegte."
[151] Verhoeven, o.c., p. 235
[152] Ibid, p. 30: "De verwondering laat een scala van mogelijkheden toe omdat zij een zelf-ervaring is op weg en op zoek naar een houding ten opzichte van de werkelijkheid die wordt ontmoet."
p. 35: De dingen in de verwondering beschouwen is daaraan een oneindige betekenis toekennen en daarom is zij een adequate houding."
p. 49: "Zolang het mysterie, hoe dan ook, wordt aanvaard en ervaren, kan de verwondering de mens overkomen….De verwondering is het begin van de wijsheid op de wijze waarop de vreze des Heren dat is."
[153] Vgl. Ibid, p. 83-85; Vgl. p. 83 waar Ijsseling/Heidegger wordt geciteerd: "Het (denken) is geen grijpen, maar een voortdurend ontvangen. Het is niet alleen spreken, maar eerst en vooral luisteren… Het zijn is een geven en het denken een danken"
[154] Vgl. U. Libbrecht, Comparatieve Filosofie II, p. 213-215
[155] Rosenzweig, o.c. Wer also schlägt nun die Brücke vom Werk zum Urheber? Denn dass in beiden die Welt der Kunst erst anfängt, das weist am Werk der Umstand, dass es nur einzelnes Werk, am Urheber der, dass er nur möglicher Urheber ist. Wer schlägt also die Brücke, auf der das Werk aus seiner un-heimlichen Vereinsamkeit einzieht in ein geräumiges menschliches Zuhause, aus dem es nicht mehr herausgerissen werden kann und wo es sich zusammenfindet mit vielen seinesgleichen, die hier gemeinsam und dauernd miteinander leben? Dieser Ort, wo die Werke ein breites, lebendiges, dauerndes Dasein im Schönen gründen und wo die Beseeltheit der einzelnen Werke selber nach und nach ein reiches Ganzes von menschlichem Leben ästhetisch beseelt, ist der Betrachter.
Im Betrachter ist die leere Menschlichkeit des Urhebers und die gehaltreiche, seelenvolle Unheimlichkeit des Werks zusammengewachsen. Ohne den Betrachter wäre das Werk, da es ja zum Urheber nicht „spricht" und Pygmalion vergebens sich den selbstgebildeten Marmor zu beleben sucht, stumm, nur Gesprochenes, nicht Sprache; erst zum Betrachter „spricht" es. Und ohne den Betrachter wäre es ohne alle dauernde Auswirkung in die Wirklichkeit.
[156] Vgl. Verhoeven o.c., p. 234 "De taal is duister op grond van de mogelijkheid van haar échec. Haar duisterheid is de schaduw van de opaciteit van de werkelijkheid, die niet te overmeesteren d.w.z. te verwerkelijken is."
p. 234-235 "De duisterheid van de taal geeft haar substantie terug aan de met haar geïdentificeerde werkelijkheid. De duistere taal waarop ik dein, wiegt mij boven de afgrond van het niets. De duisterheid van de taal riskeert het nihilisme in goed vertrouwen op de substantialiteit van de werkelijkheid. Het deinen is een passieve, maar intense wijze van veroveren. Anders gezegd: de opaciteit van de stijl engageert de lezer. Schijnbaar houdt zij de waarheid op een afstand. Zij is een sluier die oneindige betekenis deponeert in het gesluierde. Het denken is niet mogelijk zonder de mogelijkheid van een oneindige progressie, zelfs op de plaats waar het begint. Filosofie is minder een kennis van de werkelijkheid dan een poging het bezig zijn daarmee legaal te rekken."
p. 235-236 "filosofie is de meest duistere lust van de mens. Er is nog nooit een filosoof tot klaarheid gekomen, d.w.z. tot helderheid gekomen. Klaar is alleen het voltooide, vernietigde; denken is behouden. Filosofie is de wijze van denken, die niet tot klaarheid wil komen. Het is daarom wezenlijk voor de filosofie, dat zij een oneindige progressie in het denken niet alleen toelaat, maar eist en bevordert. In zoverre is zij methode. De methode, de weg heeft tot doel de afstand te doen voortbestaan, om aldus de jacht aantrekkelijker te houden. De jacht speelt zich af in de taal. Elke nieuwe vangst brengt een nieuw woord; een nieuwe methode is een nieuwe taal. De relatie tussen woord en werkelijkheid herhaalt zich binnen de filosofie als de relatie tussen denken en methode….Dat betekent dat het denken etymologisch verloopt. Alleen al deze reflexie van de taal op zich zelf geeft aan het taalgebruik een zekere opaciteit. Want het woord wordt niet meer in zijn argeloosheid gebruikt. Het denken speelt zich af in de taal en treft dus ook de taal zelf….De taal moet in een voortdurende spanningsverhouding staan tot het zwijgen, zich daaraan ontworstelen….De taal wordt zinloos, wanneer zij niet meer de faculteit heeft op ieder ogenblik terug te vallen in het zwijgen en wanneer zij, zodra zij gaat klinken, niet grote stukken stilte uit de diepte meebrengt."
p. 239 "Duisterheid is het onuitgesproken perspectief van heldere uitspraken, een wolk van mogelijkheden, die als een sluier hangt om de werkelijkheid."

[157] Hoe cultureel veelzijdig dit kan uitpakken vgl. W. Wickler, U. Seibt, Kalenderworm en kralenpost. Biologische verklaringen voor ongeschreven cultuurfenomenen, Amsterdam 2002 (De wetenschappelijke bibliotheek van Natuur en Techniek)
vgl. O. Paz, Zwiesprache. Essays zur Kunst und Literatur, Frankfurt am Main 1984 (Suhrkamp) p. 19: "Kunst war kein Selbstzweck, sondern eine Brücke oder ein Talisman. Als Brücke führt uns das Kunstwerk vom Hier des Jetzt zum Dort in einer anderen Zeit. Als Talisman vertauscht das Werk die Wirklichkeit, die wir sehen, mit einer anderen: Coatlicue ist die Erde, die Sonne ist ein Jaguar, der Mond ist der Kopf einer enthaupteten Göttin. Das Kunstwerk is ein Medium, es überträgt heilige Kräfte und Mächte, andere. Die Funktion der Kunst ist es, uns die Tore zu öffnen, die auf die andere Seite der Wirklichkeit führen."
[158] Frank vande Veire, Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie, Amsterdam 2002 (Sun), p. 91
[159] Christian Morgenstern, o.c. p. 193
[160] S. Hinz (Hrsg), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Berlin 1968 (Henschelverlag) p. 129 Vgl. ook "Die Kunst mag ein Spiel sein, aber sie ist ein ernstes Spiel…Mit eignem Auge sollst du sehen un, wie dir die Gegenstände erscheinen, sie treulich wiedergeben; wie alles auf dich wirkt, so gib es im Bilde wieder! Vielen wurde wenig, wenigen viel zuteil: jedem offenbart sich der Geist der Natur anders, darum darf auch keiner dem andern seine Lehren und Regeln als untrügliches Gesetz aufbürden…So ist der Mensch dem Menschen nicht als unbedingtes Vorbild gesetzt, sondern das Göttliche, Unendliche ist sein Ziel. Die Kunst ist's, nicht der Künstler, wonach er streben soll! Die Kunst ist unenlich, endlich aller Künstler Wissen und Können. Nach dem Höchsten und Herrlichsten musst du ringen, wenn dir das Schöne zuteil werden soll." p. 85
[161] F.W. B. von Ramdohr, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt, in Hinz, o.c. 138
[162] Hinz, o.c. 157-158 vgl. Ook : ""Friedrich fühlte die materielle und ideelle Tragik des von seiner Umwellt isolierten Künstlers in besonders krasser Weise; soviel tiefgründiger Mystizismus auch in seine Werke hineingedeutet geworden ist: Pessimismus, Passivität, Wirklichkeitsferne und Einsamkeitsgedanken spiegeln in echter Weise das Lebensgefühl seiner Zeit Wider. Diese Elemente waren aber nicht die einzigen und tragenden seiner künstlerischen Aussage. Ebenso darin enthalten was das Bemühen, die Menschen durch eine neue, wenn auch mehr subjektive Interpretation der Natur einer kosmisch-weiten und dabei sittlich tiefgründenden Weltsicht zuzuführen. In den poetischen Landschaften des Malers
trifft das Unendliche mit dem Endlichen, Idee mit Wirklichkeit zusammen, vermählt sich Transzendentes mit Irdischem." p. 7
[163] Wackenroder: Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders." Quellen Germanistik: Romantik, S. 31404(vgl. Wackenroder-WuB, S. 193-194)
[164] Vlg. Aphorismen über Kunst und Leben, in Hinz, o.c. p. 84: "Warum, die Frag' ist oft zu mir ergangen, wählst du zum Gegenstand der Malerei so oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab? Um ewig einst zu leben, muss man sich oft dem Tod ergeben."
[165] R. Lindenhahn, http://www.lindenhahn.de/referate/romantik/friedric.htm vgl. ook: "Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. – Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft." (Novalis) of "Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde sein." (F. Schlegel) of "Wo soll aber der Künstler seine erhabene Meisterin, die schaffende Natur, finden, um sich mit ihr gleichsam zu berathen, da sie in keiner äusseren Erscheinung enthalten ist? In seinem eigenen Innern, im Mittelpunkte seines Wesens durch geistige Anschauung kann er es nur, oder nirgends." (A. W. Schlegel)
[166] Hinze, o.c. p. 120
[167] Hinz, o.c. p. 7
[168] vande Veire, o.c. p. 87; Vgl. Koerner, o.c. p. p. 23-28
[169] Novalis: Die Lehrlinge zu Sais. Quellen Germanistik: Romantik, S. 24666
(vgl. Novalis-HKA Bd. 1, S. 84)
[170] Heine: Buch der Lieder. Heine: Werke, S. 1366 (vgl. Heine-WuB Bd. 1, S. 151)
[171] Hinz, o.c. p. 94
vgl. ook: "Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz, die Sprache eines reinen kindlichen Gemütes. Ein Gebilde, so nicht aus diesem Borne entsprungen, kann nur Künstelei sein...Jedes echte Kunstwerk wird in geweihter Stunde empfangen und in glücklicher geboren, oft dem Künstler unbewusst aus innerem Drang des Herzens." P. 94
vgl. Lindenhahn, a.c.: "Caspar David Friedrich postuliert, wie beispielsweise auch E. T. A. Hoffmann, dass der Künstler sein Werk erst im Inneren sehen, oder besser: „schauen", müsse. Das Werk ist also nicht das Abbild äusserer Wirklichkeit, sondern einer inneren Vorstellung davon. Äussere und innere Realität (die Phantasie) gehen eine Synthese ein. Ein zentraler, in der Romantik immer wiederkehrender Begriff ist die „Ahndung" – also etwas nicht Fassbares, Gegenstandsloses, jenseits des Sagbaren Liegendes. Sie möglichst annähernd in Musik, Bild oder Wort zu fassen, ist das stete Bemühen der Romantiker. Wie auch immer: „Romantik" – das hat auch in der Malerei nichts zu tun mit schöner Natur, Idylle, Vollmond, röhrendem Hirsch u.ä., sondern es finden sich wie in der Literatur und in der Musik auch Motive der Kälte, der Vergänglichkeit, der Melancholie und inneren Leere."
[172] vande Veire, o.c. p. 87; vgl. ook p. 90: "Men mag dus zeker stellen dat het romantische denken vooruitloopt op de etherische natuurmystiek van de kunstenaarskolonies in de late negentiende eeuw en het spiritualisme van modernistische kunstbewegingen in de twintigste eeuw. Maar anderzijds legt dit denken meteen ook bloot wat er problematisch aan is. Dat het absolute een zaak van de kunst is, hoeft niet noodzakelijk een verabsolutering van de kunst in te houden. Het wordt pas spannend als men ziet hoe het absolute zich voor de romantici aandient. Zo manifesteert de kunst voor Schelling een eenheid die voor de denkende en handelende mens eeuwig toekomstig moet blijven; maar die manifestatie is voor de mens een gebeuren dat hij niet zomaar zélf kan bewerkstelligen. Het is een gunst waarvan de oorsprong hem in hoge mate ontgaat. In die zin kan de kunstenaar, evenmin als trouwens de kunstbeschouwer, zich er ooit op laten voorstaan in contact te staan met het absolute. Dit absolute duikt altijd op in een beeld dat de kunstenaar slechts achteraf kan erkennen als zijn creatie. Het kunstwerk is immer de uiting van een onbewuste werkzaamheid die achteraf de bewuste activiteit van de kunstenaar blijkt te zijn geweest."
Lemaire heeft erop gewezen dat de natuurbeleving samengaat met de eerste wandelaars in de natuur vgl. ook zijn tekst over de reis Lemaire, o.c. p. 115; vgl. ook de prachtige beschrijvingen van zijn reizen door Heinrich Heine in "Reisebilder und Reisebriefe" Heine: Werke, S. 2663 e.v. en: Heine: Reisebilder. Erster Teil. Heine: Werke, S. 2817 (vgl. Heine-WuB Bd. 3, S. 17-18):

"Auf die Berge will ich steigen,
Wo die frommen Hütten stehen,
Wo die Brust sich frei erschliesset,
Und die freien Lüfte wehen.

Auf die Berge will ich steigen,
Wo die dunkeln Tannen ragen,
Bäche rauschen, Vögel singen,

Und die stolzen Wolken jagen.

Lebet wohl, ihr glatten Säle,
Glatte Herren! Glatte Frauen!
Auf die Berge will ich steigen,
Lachend auf euch niederschauen."

[173] Vgl. Hinz, o.c. p. 93 "die Kunst tritt als Mittlerin zwischen die Natur und den Menschen. Das Urbild ist der Menge zu gross und erhaben, um es zu erfassen zu können."
[174] H. Börsch-Supan, Caspar David Friedrich. München 1975 p. 12
[175] Goethe, o.c. p. 293
[176] Börsch-Supan, o.c. p. 27
[177] Vgl. o.c. p. 105: "Ein Wort gibt das andere, wie das Sprichwort sagt, eine Erzählung die ander und so auch ein Bild das andere. Jetz arbeite ich wieder an einem grossen Gemälde, dem grössten, so ich je gemacht: 3 Ellen 12 Zoll hoch und 2 Ellen 12 Zoll breit. Es stellt ebenfalls, wie das in meinem letzten Brief erwähnte Bild, das Innere einer zerfallenen Kirche dar. Und zwar hab' ich des schönen, noch bestehenden, und gut erhalteneen Dom zu Meissen zugrunde gelegt. Aus dem hohen Schutt, der denn inneren Raum anfüllt, ragen die mächtigen Pfeiler mit schlanken, zierlichen Säulen hervor und tragen zum Teil noch die hochgespannte Wölbung. Die Zeit der Herrlichkeit des Tempels und seiner Diener ist dahin und aus dem zertrümmerten Ganzen eine andere Zeit und anders Verlangen nach Klarheit und Wahrheit hervorgegangen. Hohe, schlanke, immergrüne Fichten sind dem Schutte entwachsen, und auf morschen Heiligenbildern, zerstörten Altären und zerbrochenen Weihkesseln steht, mit der Bibel in der linken Hand und die rechte auf Herz gelegt, an die Überreste eines bisschöflichen Denkmals gelehnt, ein evangelischer Geistlicher, die Augen zum blauen Himmel gerichtet, sinnend die lichten, leichten Wölkchen betrachtend."
[178] Vgl. Börsch-Supan, o.c. p. 78-81
Als bij Friedrich het beeld van de tempel als plek voor het sacrale heeft afgedaan en ook niet meer het punt is waar de kunst het sacrale zichtbaar maakt, kan dit vragen oproepen ten aanzien de beeldspraak van M. Heidegger in Der Ursprung des Kunstwerkes (1960) over de plek van de tempel en de strijd tussen 'wereld' en 'aarde' als een soort mythologische strijd. Grijpt hij hiermee niet terug naar een tijd van voor de romantiek, met andere woorden heeft hij de boot naar de moderne tijd gemist mbt het wezen van de kunst? Vgl. Arne König, Heidegger und der ,, Ursprung des Kunstwerkes" bron: http://www.rossleben2001.werner-knoben.de/doku/kurs74web/node12.html; "In seine scheinbar fehl gegangenen Überlegungen lässt Heidegger jedoch beiläufig richtiges einfliessen und führt den Leser so an seine Definition von Kunst, diese sei das ,,Sich-ins-Werk-Setzten der Wahrheit des Seienden``. Mit ins-Werk-Setzen der Wahrheit meint er das ,,Geschehnis der Wahrheit" am Werk, ,,die Eröffnung des Seienden in seinem Sein" (S. 33). Heidegger erreicht dies, indem er zur Klärung von Begriffen neue Begriffe einführt, die ihrerseits wiederum andere fordern. So ist das ganze Werk eine ineinander geschachtelte Begriffsableitung, die schliesslich über Umwege zur oben genannten Definition führt. Unversehens wird der Leser dann mit dem Begriff der Wahrheit attackiert, der natürlich höchst erklärungsbedürftig ist. So widmet Heidegger auch einen Grossteil seines Werkes dem Verhältnis von Wahrheit und Kunst, indirekt somit auch dem von Sein und Wahrheit. Um letzteren Begriff zu klären, werden, wie bereits festgestellt wurde, mehrere neue eingeführt. Zentrale Bedeutung erlangen nun die Wörter ,,Welt", "Erde", "Verborgenheit" und "Lichtung". Heidegger definiert das Kunstwerk nun als das, was eine Welt auf- und die Erde herstellt. Die Welt ist der Erkenntnishorizont einer Person, jedes Lebewesen hat seine Welt, Heidegger führt dies am Leben einer Bäuerin genauer aus. Die Erde aber ist die Gesamtheit alles Seienden, dass "als Sichverschliessendes aufgeht" (S. 54)
Deutlich wird das am Beispiel eines griechischen Tempels, das Heidegger anführt: ,,Das Bauwerk umschliesst die Gestalt des Gottes und lässt sie in dieser Verbergung durch die offene Säulenhalle hinausstehen in den heiligen Bezirk. Durch den Tempel west der Gott im Tempel an. [...] Das Tempelwerk fügt erst und sammelt zugleich die Einheit jener Bahnen und Bezüge um sich, in denen Geburt und Tod, Unheil und Segen, Sieg und Schmach, Ausharren und Verfall - dem Menschenwesen die Gestalt seines Geschickes gewinnen. Die waltende Weite dieser offenen Bezüge ist die Welt dieses geschichtlichen Volkes. [...] Dastehend ruht das Bauwerk auf dem Felsgrund. Dies Aufruhen des Werkes holt aus dem Fels das Dunkle seines ungefügten und doch zu nichts gedrängten Tragens heraus. Dastehend hält das Bauwerk dem über es hinwegrasenden Sturm stand und zeigt so erst den Sturm selbst in seiner Gewalt. [...] Dieses Herauskommen und Aufgehen selbst und im Ganzen [...] lichtet zugleich jenes, worauf und worin der Mensch sein Wohnen gründet. Wir nennen es die Erde."
Welt und Erde stehen in einem ewigen Streit miteinander und durchragen sich doch gegenseitig, da die Welt das Offene des Seins, die Erde aber das sich verschliessende darstellt. Die Welt ist jedoch nicht als Offenheit und Wahrheit an sich zu verstehen, die, wo immer sie ins Dunkel der Erde scheint, eine Lichtung erzwingt. Vielmehr ist die Lichtung, das Geschehen der Wahrheit am Werk, ein Prozess, der den Widerstreit an sich zeigt, die Wahrheit selbst, die sich jedoch ihrem Wesen nach auch verschliesst. Was ist die Wahrheit also im Werk. Wenn sie geschieht, dann ist sie "Aufstellend eine Welt und herstellend die Erde [...] die Bestreitung jenes Streites, in dem die Unverborgenheit des Seienden im Ganzen, die Wahrheit erstritten wird."(S. 54)
Vgl. Ook Baumeister over Heidegger en zijn archaïsche taalgebruik in Baumeister, o.c. p. 365-381
[179] Hinz, o.c. p. 94 vgl. Ook Paz over iemand als Kandinsky die abstract werkt, o.c. p. 69: "Kandinsky sagte, dass die Kunst einer inneren Notwendigkeit gehorche, und fügt hinzu, dass schön sei, was innerlich ist. Für Kandinsky war Sehen gleichbedeutend mit Imaginieren und Imagination mit Erkennen. Künstlerisches Erkennen ist geistiger Art: in den Visionen des Künstlers spiegeln sich auf die eine oder andere Weise die universalen Archetypen."
[180] Hinz, o.c. p. 94-95: "Die Maler üben sich im Erfinden, im Komponieren, wie sie's nennen, heisst das nicht etwa mit andern Wortern, sie üben sich im Stückeln und Flicken? Ein Bild muss empfunden, nicht erfunden sein. Beobachte die Form genau, die kleinste wie die grosse, und trenne nicht das Kleine vom Grossen, wohl aber vom Ganzen das Kleinliche."
[181] Hinz, o.c. p. 108
[182] Vgl. Koerner, o.c. p. 180-181: "Friedrich himself wrote that when a landscape is covered in fog, it appears larger more sublime, and heightens the strength of the imagination and excites expectation, rather like a veiled woman, The eye and fantasy feel themselves more attracted to the hazy distance than to that which lies near and distinct before us." Koerner stelt ook dat heldere ideeën, of met andere woorden, heldere landschappen, kleine ideeën zijn, of landschappen zonder veel diepgang en verwijzing. Vgl. p. 180
[183] Ibid, p. 86
[184] Koerner, o.c. p. 217-218
[185] Ibid, p. 218
[186] Herman Hesse, Gesammelte Werke (in zwölf Bänden werkausgabe edition suhrkamp), Frankfurt am Main 1975 (Suhrkamp) bd. 1. p. 27

[187] Theodor Körner's Sämmtliche Werke in einem Band, Leipzig (Reclam Verlag) p. 96
[188] Jiménez, o.c. p. 90
[189] Aus der Sammlung der Bruchstücke: 2. Teil. Kleines Buch. Die Reden Buddhas, S. 4861 (vgl. Buddhos Bd. 3, S. 84)
[190] Aus der Sammlung der Bruchstücke: 5. Teil. Buch der Hinkunft. Die Reden Buddhas, S. 5068 (vgl. Buddhos Bd. 3, S. 237)
[191] H.P. Bowie, On the laws of Japanese Painting, Toronto, Londoin 1952 (1911) (Dover public.) p. 78-79 "In Japan the highest compliment to an artist is to say he paints with his soul, his brush following the dictates of his spirit, Japanese painters frequently repeat the precept: 'Waga kokor waga te wo yaku – Waga te waga kokoro ni ozuru' (Our spirit must make our hand its servitor – Our hand must respond to each behest of our spirit). The Japanese artist is taught that even to the placing of a dot in the eyeball of a tiger he must first feel the savage, cruel, feline character of the beast, and only under such influence should he apply the brush. If he paint a storm, he must at the moment realize passing over him the very tornado which tears up trees from their roots and houses from their foundaitons….thus, by this sentiment, calles living movement (Sei Do), reality is imparted to the inanimate objewct. This is one of the marvelous secrets Japanese painting, handed down from the Chinese painters and based on psychological principles – matter responsive to mind."
Vgl. de tekst van Kakuzo Okakura (1863–1919) over thee en de theeceremonie in Kakuzo Okakura, Das Buch vom Tee, Leipzig (Insel Verlag)
[192] Kaii Higashiymama, Ein Meister japanischer Landschaftsmalerei, Innsbruck 1983 (Pinquin-Verlag)
[193] Shohei Imamura, Narayama Bushiko, the ballad of Narayama Japan 1983 130 min; zie verder ook de beelden van de natuur in: Kim–duk, Spring, Summer, Fall, Winter…and Spring Korea 2003 99 min en Waarom Bodhi-Dharma naar het oosten kwam? Zuid Korea 1989 (Dharmago tongjoguro kan kkadalgun?)
[194] Vgl. Higashiymama, o.c. p. 23-24
[195] Vgl. Higashiymama, o.c. p. 28-29
[196] Nihonga landscape painter Kaii Higashiyama (1908-99) had a good career. He was famous: He was commissioned several times by the Imperial Household Agency. He was prolific: He donated over 700 works to the Shinano Art Museum in Nagano. And he was successful: He permanently endowed the UNESCO Prize for the Promotion of the Arts….Much of the time Higashiyama seemed more interested in creating atmosphere than representing details or places. This led to many facile paintings of little depth. At his worst, Higashiyama illustrated generic fantasylands for dental office décor: a round white moon and repetitive, blocky blue-green trees reflecting in water, a mystical white horse in the woods.
At his best, Higashiyama captured specific moods of distinct landscapes, as in a European castle seen through a frame of wintry trees hung heavy with snow or gnarled pines pinned to the sides of stone towers in the mists of Huangshan, China.
In a pair of paintings from 1949, Higashiyama really nailed the color and shape of Japan's dominant geographic features. Clouds drift through forested green mountains in Clouded Mountain, and a shaft of sunlight struggles through a grey sky hanging low over a turquoise sea in Clouded Sea.
This water and mountain motif is repeated on a monumental scale in his masterpiece, the murals and fusuma from the Miei-do of Toshodaiji temple in Nara. The 68 paintings portray the landscapes associated with temple founder Ganjin, a Chinese Buddhist monk who traveled to Japan in the eighth century.
In the temple, ink paintings of Ganjin's familiar territory-willow trees blowing in a breeze off Lesser West Lake in the monk's hometown of Yangzhou, steep hillocks poking above the Li River in Guilin, and the rocky fingers of Huangshan-surround a statue of the monk. Here the paintings have been installed between wooden beams and tatami floors that mimic their home.
Most spectacular are the Japanese landscapes in shimmery blue and green mineral pigments. Mists rise up great, forested mountainsides. Waves splash over rocky outcroppings as they undulate slowly across an L-shaped wall of 16 fusuma (nearly seven meters). Bron: http://www.pref.nagano.jp/seikan/seibun/english/art/art_2/higashi.htm
Zie: De toshodaiji tempel: http://rubens.anu.edu.au/new/japan062001/nara/toshodaiji/index8.html met wandschilderingen van Higashiymama
[197] Allgemeine Theorie der Schönen Künste: Perspektiv. Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, S. 3321 (vgl. Sulzer-Theorie Bd. 2, S. 890); vgl. ook Perspektive in: Lexikon der Renaissance: Perspektive. Lexikon der Renaissance, S. 3390 (vgl. LdRen, S. 537)
[198] Lemaire, o.c. p. 90
Vgl. : "Die Entdeckung der Perspektive fiel zusammen mit der Vorstellung einer idealen, auf Vernunft und Wissenschaft gegründeten Ordnung der Natur. Der Gesichtspunkt des Renaissance-Malers war nicht wirklich sein eigener, sondern der der Geometrie. Es war ein idealer Gesichtspunkt angesichts einer gleichermassen idealen Wirklichkeit. Ich gebrauche das Adjektiv ideal im Sinne Platons; Proportion, Ratio, Idee." In Augenblick und Enthüllung (Manuel Álvarez Bravo) in O. Paz, Zwiesprache. Essays zur Kunst und Literatur, Frankfurt am Main 1984 (Suhrkamp), p. 90
[199] Ibid, p. 91: "De natuur heeft voor de Chinees in haar onmiddellijke verschijningsvorm een religieuze betekenis…omdat mens en natuur verbonden zijn in een diepe connaturalitas."
p. 99: "En niet in de vorm van begrippen maar als beelden, landschappelijke elementen zoals rotsen, riet, water, bomen. "Het Oosten is in staat om in zintuiglijke gewaarwordingen te denken en in enkele regels de totaliteit van de werkelijkheid uit te drukken, omdat het niet, zoals het Westen, zijn gedachten van de onmiddellijke werkelijkheid liet afdwalen, maar er juist bij en in verwijlen liet. Zo is de haiku, hoe gering van omvang ook, evenals het landschap een verkleinde weergave van het universum, een microkosmos: het is die inspanning van de taal om met zo weinig mogelijk woorden de aanwezigheid van de mens in het universum te vertalen." Een observatie wordt omgezet tot de informatie (niet een hoeveelheid indrukken in zoveel mogelijk kennisgevingen). Dat is ook de boodschap van het landschap: één boodschap namelijk dat de mens deel is van de natuur en dat is goed. Niet de mens is de maat der dingen maar de natuur is de maat van de mens."
[200] Ibid, vgl. p. 95
[201] Ibid, p. 101
[202] Rilke: Für eine Freundin. DB Sonderband: 1001 Gedichte, S. 3250 (vgl. Rilke-SW Bd. 1, S. 650)
[203] Introduction to chinese art and aesthetics - Dusan Pajin, Arts University, Belgrade, Yugoslavia
Vgl.: M.A.E. Ebersold-Pinnow, Atmosphäre in früher Landschafstmalerei. Versuch einer Deutung. Inaugural Dissertation, Bonn 1997
H. Munsterberg, The landscape Painting of China and Japan, Rutland, Tokyo 1955
Japanische Kunst, Luxembourg 1982 (Krüger)
[204] Vgl. H.P. Bowie, o.c. p. 35: "A distinguishing feature in Japanse painting is the strength of the brush stroke, technically calles 'fude no chikara' or 'fude no ikioi'. When representing an object suggesting strength, such for instance, as a rocky cliff, the beak of talons of a bird, the tiger's claws, or the limbs and branches of a tree, the moment the brush is applied the sentiment of strength must be invoked and felt throughout the artist's system and imparted through his arm and hand to the brush, and so transmitted into the object painted…" p. 48-49: "A canon of Japanese art which is at the base of one of the peculiar charms of Japanese pictures, not

merely in the whole composition but also in minute details that might escape the attention at frist glance, requires that there should be in every painting the sentiment of active and passive light and shade. This is called ‘In Yo’ and is based upon the principle of contrast for heightening effects. The term Ín Yo’ originated in the earliest doctrines of Chinese philosophy ans has always existed in the language of the Orient. It signifies darkness (In) and Ligth (Yo), negative and positive, female and male, passive and active, lower and upper, even and odd. Thos term is of constant application in painting.” P. 51: “Landscapes are known in art by the term ‘San Sui’, which means mountain and water. This Chinese term would indicate that the artists of China considered both mountains and water to be essential to landscape subjects, and the tendency in a Japanese artist to introduce both into his painting is ever noticeable. If he cannot find the water elsewhere he takes it from the heavens in the shape of rain.”
Dat het ook zonder penselen kan bewees een expositie in het Rijksmuseum in 1992, K. Ruitenbeek (Red.), Discarding the Brush. Schilderen zonder penseel. Gao Qipei (1660-1734) and the art of Chinese finger painting – en de Chinese vingerschilderkunst, Gent 1992 (Rijksmuseum A'dam, Snoeck-Ducaju en Zoon)

[205] LaoZhu, LaoZhu (Zhu Quingsheng), Heidelberg 1993 (eigen beheer), p. 6

[206] Propyläen-Weltgeschichte: A. F. P Hulsewé: China im Altertum. Propyläen-Weltgeschichte, S. 2855-2856 (vgl. PWG Bd. 2, S. 514-516) (c) Ullstein Verlag

[207] Vgl. de uitgebreide studie: “Konfuzianismus und Taoismus” in: Max Weber: Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. Max Weber: Gesammelte Werke, S. 5873-6375
(vgl. Weber-RS Bd. 1, S. 276 e.v.)
Vgl. ook: Asiathische Philosophie Indien und China, Berlin 2004 (Directmedia): Laotse, Tao Te King. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben - *Chinesische Philosophie: Laotse: Tao Te King - Das Buch des Alten vom Sinn und Leben. Asiatische Philosophie - Indien und China, S. 28461 ev.*

[208] Vgl. Libbrecht, o.c., p. 109-111; Vgl. P. 117-122 ook zijn vergelijking tussen dit denken in China en het Oude Griekenland waar de wortels liggen van onze westerse filosofische traditie die het zijn (en niet het worden) tot centraal begrip heeft gemaakt in haar denken met de eenzijdige nadruk op het rationalisme met alle gevolgen van dien. Een thema waar ik hier niet uitgebreid op inga, maar dat bijvoorbeeld in de brieven van een Afrikaanse gast in Duitsland rond 1910, treffend en humoristisch wordt belicht, in H. Paasche, Die Forschungsreise des Afrikaners Lukanga Mukara ins innerste Deutschand, Bremen 1998 (Donat Verlag)

[209]Vgl. Libbrecht, o.c. p. 149, 152

[210] Libbrecht, o.c. p. 154

[211] Vgl. Libbrecht, o.c. p. 155

[212] Libbrecht, o.c. p. 155, 156, 157; vgl. ook p. 166-167: “De idee van Kant dat aan chaotische gebergten of woeste zeeën geen schoonheid toekomt, zou de Chinese kunstenaar als onbegrijpelijk voorkomen, omdat het wonderlijke Tao in alles aanwezig is, ook in datgene wat ons angst aanjaagt of als afstoteljk overkomt. Dit is niet het geval voor de God van het christendom: god troont in de hemel, en de mens legt zijn eigen ethische norm, die hij aanziet als door God geopenbaard, op aan de natuur, die daardoor opgesplitst wordt in goed en kwaad, in schoon en lelijk…de mens verheft zichzelf tot maat van de natuur. En ook deze opvatting berust op een dualisme: hoewel ook de westerse mens beseft dat hij een onbeduidend homunculus is in de grote kosmos, stelt hij zich voor dat hij met zijn ‘geest’ deze kosmos overtreft en beheerst.”

[213] Libbrecht, o.c. p. 167; vgl. ook p. 177-178: “Maar het belangrijkste verschil tussen moderne kunst en Chinese landschapschilderkunst ligt in de relatie tot het object. Moderne kunst eigent zich het recht toe om de beelden van de verbeelding zelf te creëren, terwijl de Chinese schilder, ook de moderne, van mening is dat men de band met het gegeven beeld moet bewaren om tot echte schoonheid te komen. Kunst die zelf haar beelden ontwerpt is in feite een verraad aan de authenticiteit van de werkelijkheid zelf.”

[214] Libbrecht, o.c. p. 168 Het Confucianisme zal daarentegen leren dat autenticiteit als een eigenschap van de subjectiviteit wordt beschouwd, terwijl het Taoïsme het een eigenschap van de natuur zelf is. Vgl. p. 170-171

[215] Zo Funs Erens, een kunstenaar uit Nijmegen, die zich bezighoudt met de natuur, de micro en macrokosmos en de processen in de natuur

[216] Libbrecht, o.c. p. 169, ook: Het is van groot belang zich te realiseren dat de Chinese filosofie altijd sterker beheerst geweest is door deze idee van resonantie met de kosmos dan door die van logisch begrijpen en metafysisch interpreteren ervan… Het subject wordt voor de taoïst een klankbord van het kosmisch tao-mysterie…Als het subjectief bewustzijn zichzelf ontledigt van zijn eigen kleine subjectiviteit en alleen maar het volmaakte authentieke Tao weerspiegelt, dan is zijn authenticiteit ook volmaakt. Hoe oneindig ver staat dergelijke conceptie af van de “allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie!””

[217] Vgl. Libbrecht, o.c. p. 171: “De Chinese esthetica is altijd ongemeen gevoelig geweest voor de graden van authenticiteit die uit een landschap blijken. De natuur is weliswaar altijd authentiek, maar de landschapshildering is de expressie van een relatie tussen de authentieke natuur en de kunstenaar. Hierbij wordt uiteraard uitgegaan van de technische bekwaamheid van de schilder. De fundamentele vraag voor de taoïst is dan ook in hoever de kunstenaar erin slaagt de natuurlijke authenticiteit zuiver te weerspiegelen. Dit hangt uiteraard van de toestand van de spiegel zelf af.”

[218] Libbrecht, o.c. p. 172 maar ook geldt: p. 178: “Voor de Chinese kunstenaar is ontrouw aan de werkelijkheid ontrouw aan de authenticiteit”

[219] Libbrecht, o.c. p. 174

[220] Vgl. deze heel vrije vertaling van klassen t.a.v. Libbrecht, o.c. p.174-176

[221] Libbrecht, o.c. p. 176; Samenhangend hiermee kunnen er ook 5 “Stimmungen” wordenonderscheiden p. 176-177: “Deze vijf niveaus verwijzen nu naar vijf verschillende “Stimmungen”(*referentie aan Heidegger*). De mens die aandachtig aanwezig is in de natuur, is niet altijd op dezelfde manier aanwezig in het landschap. Hij kan aanwezig zijn in volle éénheid met de natuur, met het Tao, dat zelf tot een conceptueel niets wordt; deze vorm van aanwezigheid komt uiteraard slechts in uitzonderlijke gevallen voor. De aandacht is totaal en de emotionele overgave onbeperkt. De “Stimmung” is dan ook van de allerdiepste intensiteit.
Benadert men dezelfde natuur, dit zelfde landschap vanuit de religieuze ervaring, dan krijgt deze het karakter van een symbool, van een verwijzing naar een verborgen mysterie, dat zich tot op zekere hoogte in de natuur ‘entbergt’ (*het tegengestelde van verbergen volgens Heidegger*): de natuur wordt Gods buitenkant (emanatie) of Gods schepping; ze is geen autonoom gegeven, zoals in de taoïstische ervaring, maar een verwijzing naar een andere realiteit, naar “das ganz Andere”. De “Stimmung” wordt gekenmerkt door eerbied, door ontzag, door mystieke vervoering ten aanzien van de werkelijkheid waar de leesbare symbolen naar verwijzen.
Men kan dit landschap ook los zien van elke dieperliggende realiteit, en het beschouwen als een esthetische compositie. De “Stimmung” krijgt in dit geval het karakter van een esthetische ervaring, waarbij de aandacht uitgaat naar het vormenspel, dat de mens ontroert door zijn schoonheid.
In de vierde categorie wordt de “Stimmung” bepaald door de bewondering voor de vaardigheid waarmee de dingen zijn gerealiseerd, waarmee hetzij de deus faber, hetzij de homo faber of kunstenaar erin geslaags is zulke wonderlijke wereld te vervaardigen. Aan de grondslag hiervan ligt de “kosmos”- gedachte, die gericht is op de mysterieuze orde van de natuur.

Tenslotte is er een vijfde categorie, waarbij de “Stimmung” vooral gevoed wordt door de bewondering voor de vakbewaamheid van de goddelijke of menselijke kunstenaar. Daarbij is het geheel een compositie van afzonderlijke details.
Ons voorlopig belangrijkste besluit is dat het landschap an sich uit vele lagen bestaat. De mens die er in aandachtige aanwezigheid in vertoeft, wisselt telkens van “Stimmung”, zodat hij telkens met diepere niveaus in contact treedt.”
[222] T. Merton, De weg van Tsjwang-Tze, Bilthoven 1972 (Ambo), p. 139, 141
[223] Wen-Tzu. Verdere lessen van Lao-tzu, Utrecht Antwerpen 1993 (Kosmos) p. 84, 85
[224] Valéry, o.c. p. 124
[225] De Wit, o.c. p. 58
[226] Edmond Jabès, Vom Buch zum Buch, München Wien 1989, (Carl Hanser Verlag) p. 121
[227] Jiménez, o.c. p. 246
[228] Men heeft aan het kunstwerk vaak (enkel) een anagogische functie toegeschreven waardoor het gevaar dreigt om het enkel als middel te zien. Thomas Baumeister zegt hierover ook bv. in verband met het sacrale karakter van een kunstwerk in Baumeister, o.c. p. 464: “Aan het kunstwerk een anagogische functie toe te schrijven hoeft dus niet te betekenen dat men het tot een zuiver middel dégradeert, zoals men een ladder acher zich laat wanneer men haar beklommen heeft. Het betekent oorspronkelijk veeleer dat men in de vorm de betekenis waarneemt. Of om dezelfde toedracht vanuit een ander gezichtspunt te verwoorden: het schone, het kunstwerk kan zijn anagogische functie slechts uitoefenen als het aanschouwelijke gegeven een echter verwantschap vertoont met datgene waarheen het voert. Men blijft aanschouwend bij het schone staan, omdat het in zichzelf waardevol is, en in dat opzicht het laatste en finale goed kan belichamen. Natuurlijk is hiermee niet gezegd dat de – bijvoorbeeld sacrale – betekenis van het kunstwerk onmiddellijk uit het werk zelf moet blijken. Aanschouwelijkheid en onmiddelijkheid zijn te onderscheiden. Ook in de esthetische ervaring is onze waarneming door betekenissen en begrippen gevormd – daaronder ook eventueel begrippen van religieuze signatuur -, zonder dat hierdoor de ervaring haar esthetische karakter behoeft te verliezen, en dus als aanschouwelijke ervaring van een in dit geval metefysische, betekenis intact blijft. Zoals gebleken is kan ‘esthetische ervaring’ zich in graden van intensiteit met inhouden, ook met metafysische en sacrale, verbinden. Hoe eng deze verbinding is, hangt uiteraard ook van de aard van de godsdienst af en van de graad van verinnerlijking en vergeestelijking die nagestreefd wordt. Maar dat neemt niet weg dat de religieuze en esthetische beleving een nauw verbond kúnnen aangaan.”
[229] Libbrecht, o.c. p. 157, de auteur werkt deze vraag verder uit aan de hand van de volgende thema’s: het mysterie van de ruimte zelf, de schoonheid van de verandering van de natuur, de vraag waarom de natuur als schoonheid wordt ervaren, de relatie van waarheid, goedheid en schoonheid, schoonheid als een complex van harmonie, complexiteit in relatie met complementariteit, het verhevene van de schoonheid van de natuur, en uiteindelijk de Chinese landschapservaring en de authenticiteit van deze ervaring. Vgl. p. 157-179
[230] vertaling Naardense Bijbel; vgl. H.L.Strach, P. Billerbeck, Kommentar zum neuen Testament aus Talmud und Midrasch 6 Bd., München 1978 (C.H. Beck), Bd.1, p. 116-18
[231] Vgl. A.J. Heschel, Der Mensch fragt nach Gott. Untersuchungen zum Gebet und zur Symbolik, Neukirchen-Vluyn 1989 (Neukirchener Verlag) p. 86 “Wie bezeichnend ist die Tatsache, dass dem Berg Sinai, dem Ort der höchsten Offenbarung, keinerlei Heiligkeit zuerkannt wurde! Er wurde nicht zum Wallfartsort.”
De mens is het symbool Gods in de bijbel, niet door wat hij heeft. maar door wat hij potentieel is: Hij kan heilig zijn zoals God heilig is. Als we God nadoen, handelen zoals hij in barmhartigheid en liefde, maken wij ons beeld zijn van God volkomen. De mens wordt wat hij vereert. Positief als negatief: afgodendienaars worden als hun beelden. Vgl. Ibid, p. 88-90
Een samenvatting in hoofdlijnen van het denken van Heschel over de religieuze werkelijkheid is te vinden in E.H. van Olst, De heteronomie van het denken bij Abraham Joshua Heschel in R. Munk, F.J. Hoogewoud (Red.), Joodse filosofie. Tussen rede en traditie. Feestbundel ter ere van de tachtigste verjaardag van Prof. Dr. H.J. Heering, Kampen 1993 (Kok) vooral p. 164-169
[232] Libbrecht, o.c. p. 213
[233] Valente, o.c. 176-177
[234] Merton, o.c. p. 140
[235] “*Keine neuen Ketten fühlen.* – Solange wir nicht *fühlen,* dass wir irgendwovon abhängen, halten wir uns für unabhängig: ein Fehlschluss, welcher zeigt, wie stolz und herrschsüchtig der Mensch ist. Denn er nimmt hier an, dass er unter allen Umständen die Abhängigkeit, sobald er sie erleide, merken und erkennen müsse, unter der Voraussetzung, dass er in der Unabhängigkeit *für gewöhnlich* lebe und sofort, wenn er sie ausnahmsweise verliere, einen Gegensatz der Empfindung spüren werde. – Wie aber, wenn das Umgekehrte wahr wäre: dass er *immer* in vielfacher Abhängigkeit lebt, sich aber *für frei* hält, wo er den Druck der Kette aus langer Gewohnheit *nicht mehr spürt?* Nur an den *neuen* Ketten leidet er noch; – »Freiheit des Willens« heisst eigentlich nichts weiter, als keine neuen Ketten fühlen.”in :*Friedrich Nietzsche: Werke und Briefe: Zweiter Band. Friedrich Nietzsche: Werke, S. 5068* (vgl. Nietzsche-W Bd. 1, S. 877-878) (c) C. Hanser Verlag
[236] “Und zumal *über* dem Himmel: denn alle Götter sind Dichter-Gleichnis, Dichter-Erschleichnis! Wahrlich, immer zieht es uns hinan – nämlich zum Reich der Wolken: auf diese setzen wir unsre bunten Bälge und heissen sie dann Götter und Übermenschen: – Sind sie doch gerade leicht genug für diese Stühle! – alle diese Götter und Übermenschen. Ach, wie bin ich all des Unzulänglichen müde, das durchaus Ereignis sein soll! Ach, wie bin ich der Dichter müde!” in: *Friedrich Nietzsche: Werke und Briefe: Zweiter Teil. Also sprach Zarathustra. Friedrich Nietzsche: Werke, S. 6485 (vgl. Nietzsche-W Bd. 2, S. 383) (c) C. Hanser Verlag*
Vgl. ook in verband hier mee de open plek die is ontstaan na de ‘dood van God’ – Nietzsche formuleert dit gevoel van afwezigheid heel pregnant: “*Der tolle Mensch.* – Habt ihr nicht von jenem tollen Menschen gehört, der am hellen Vormittage eine Laterne anzündete, auf den Markt lief und unaufhörlich schrie: »Ich suche Gott! Ich suche Gott!« – Da dort gerade viele von denen zusammenstanden, welche nicht an Gott glaubten, so erregte er ein grosses Gelächter. Ist er denn verlorengegangen? sagte der eine. Hat er sich verlaufen wie ein Kind? sagte der andere. Oder hält er sich versteckt? Fürchtet er sich vor uns? Ist er zu Schiff gegangen? ausgewandert? – so schrien und lachten sie durcheinander. Der tolle Mensch sprang mitten unter sie und durchbohrte sie mit seinen Blicken. »Wohin ist Gott?« rief er, »ich will es euch sagen! *Wir haben ihn getötet* – ihr und ich! Wir alle sind seine Mörder! Aber wie haben wir dies gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was taten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht? Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden? Hören wir noch nichts von dem Lärm der Totengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch nichts von der göttlichen Verwesung? – auch Götter verwesen! Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet! Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder? Das Heiligste und Mächtigste, was die Welt bisher besass, es ist unter unsern Messern verblutet – wer wischt dies Blut von uns ab? Mit welchem Wasser könnten wir uns reinigen? Welche Sühnefeiern, welche heiligen Spiele werden wir erfinden müssen? Ist nicht die Grösse dieser Tat zu gross für uns? Müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu erscheinen? Es

gab nie eine grössere Tat – und wer nur immer nach uns geboren wird, gehört um dieser Tat willen in eine höhere Geschichte, als alle Geschichte bisher war!« – Hier schwieg der tolle Mensch und sah wieder seine Zuhörer an: auch sie schwiegen und blickten befremdet auf ihn. Endlich warf er seine Laterne auf den Boden, dass sie in Stücke sprang und erlosch. »Ich komme zu früh«, sagte er dann, »ich bin noch nicht an der Zeit. Dies ungeheure Ereignis ist noch unterwegs und wandert – es ist noch nicht bis zu den Ohren der Menschen gedrungen. Blitz und Donner brauchen Zeit, das Licht der Gestirne braucht Zeit, Taten brauchen Zeit, auch nachdem sie getan sind, um gesehn und gehört zu werden. Diese Tat ist ihnen immer noch ferner als die fernsten Gestirne – *und doch haben sie dieselbe getan*!« – Man erzählt noch, dass der tolle Mensch desselbigen Tages in verschiedene Kirchen eingedrungen sei und darin sein *Requiem aeternam deo* angestimmt habe. Hinausgeführt und zur Rede gesetzt, habe er immer nur dies entgegnet: »Was sind denn diese Kirchen noch, wenn sie nicht die Grüfte und Grabmäler Gottes sind?« in: *Friedrich Nietzsche: Werke und Briefe: Drittes Buch. Friedrich Nietzsche: Werke, S. 6021 (vgl. Nietzsche-W Bd. 2, S. 126-128) (c) C. Hanser Verlag*

[237] "I don't see any god up here." Yuri Alekseyevich Gagarin / 1934-1968 / the first man in space, speaking from orbit, 1961- bron: http://atheisme.free.fr/Quotes/Authors_3.htm#gagarin

[238] Vgl. Overal het lichaam in: B. Verschaffel, Figuren/Essays, Leuven 1995 (Van Halewyck) p. 214-222

[239] Juan Ramón Jiménez, Herz stirb oder singe. Gedichte, Zürich 1977 (Diogenes), p. 66

[240] O. Paz, Essays I, II, Frankfurt am Main 1984 (Suhrkamp) p. 433-434

[241] Vgl. P. van Tongeren, over het verstrijken van de tijd. Een kleine ethiek van de tijdservaring, Nijmegen 2002 (Valkhof pers)
Hans Achterhuis, Werelden van tijd, maand van de filosofie 2003

[242] Merton, o.c. p. 138

[243] Jiménez, Stein und Himmel, o.c. p. 131

[244] Vgl. R, Panikkar, Waar wijsheid woont, Deventer 1997 (Ankh-Hermes) p. 40: “De quaternitas als geheel vormt een homeomorfische structuur, een eenheidssysteem dat in elk van de onderzocte tradities een eigen functie en betekenis heeft. Het gaat ons vooral om de fundamentele waardigheid van de mens, omdat de persoon een microkosmos is, een voorstelling van het geheel, een vonk van het nooit dovende vuur. Met dit interculturele beeld van de mens zouden we de gespleten werkelijkheid te boven kunnen komen die de moderne tijd zo martelt en bedreigt. Dit beeld zou de verschillende dualiteiten (dvandva) – die het gevolg zijn van een destructieve breuk tussen de mensheid en de aarde, subject en object, mannelijke en vrouwelijk – kunnen transformeren tot scheppende polariteiten. Dit zou ook opgaan voor de laatste breuk in de werkelijkheid, die tussen mens en God, tijd en eeuwigheid, of schepper en schepping. De quaternitas perfecta geeft ons een kans om een bevredigende menselijke spiritualiteit te ontdekken; het is de basis voor een nieuwe spirituele houding van de persoon tegen over het zelf, tegenover de ander, tegenover het milieu, en ook tegenover de alomvattende werkelijkheid die in vele tradities God genoemd wordt.”

[245] Vgl. Panikkar, o.c. p. 42-79 Panikkar onderscheidt 4 middelpunten of kernbegrippen waar hij andere kwaliteiten aan ophangt:
1. Aarde en lichaam: aarde, (soma, jiva, (lichaam, individualiteit) karman (doen), bonum (het goede) wakker zijn en het hele terrein van de moraliteit
2. water en zelf: water, psychè (ziel), aham (ik), jnana (kennis, begrip, rede) verum (waarheid), dromen, het psychologische aspect in de diepste zin van het woord
3. vuur en wezen: vuur, ‘slapen’ in de klassieke zin van de indiaase wereldbeschouwing (sushupti) atman (zelf), polis (stad), bhakti (aanbidding), het ontische als middelpunt, ens (wezen)
4. lucht en geest: lucht, (adem, geest) kosmos (aksha, ether, de open ruimte) brahman, tushnim (stil zijn), nihil (niets, leegte)turiya (de vierde ‘toestand’ die het waken, dromen en slapen te boven gaat), het rijk van het mystieke.

[246] de Wit, o.c. p. 55

[247] Ibid, p. 57

[248] T.S. Eliot, The waste Land. A facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound, London 1980, (Faber and Faber), p. 144

[249] C. Castaneda, Der Ring der Kraft. Don Juan in den Städten, Frankfurt am Main 1978 (Fischer Verlag) p. 111-112; vgl. ook: C. Castaneda, The Fire From Whitin, New York 1984 (Simon and Schuster) p. 37: “We perceive. This is a hard fact. But what we perceive is not a fact of the same kind, because we learn what to perceive. Something out there is affecting our senses. This is the part that is real. The unreal part is what our senses tell us is there. Take a mountain, for instance. Our senses tell us that he is an object. It has size, color, form. We even have categories of mountains, and they are downright accurate. Nothing wrong with that, the flaw is simply that it has never occurred to us that our senses play only a superficial role. Our senses perceive the way the do because a specific feature of our awareness forces them to do so.”

[250] Vgl. De prachtige tekst over de ochtend in: Horchengehen, Verschaffel. o.c. p. 209-212
Ook Friedrich heeft een serie schilderijen gemaakt die de thematiek van de ochtend en de avond tot onderwerp hebben, met navrante verschillen, zie Börsch-Supan, o.c. p. 122-124

[251] Jiménez, o.c. p. 74-75

[252] Lemaire, o.c. p. 81

[253] Ibid, p. 82

[254] Risico’s die volgens de Wit kleven aan de metafoor van de weg zijn: “Een suggestie die in de metafoor besloten ligt is, dat de Weg een beginpunt heeft en naar een eindpunt leidt. Daarin zit iets heel rechtlijnigs en dat vinden we in onze ervaring toch niet altijd terug…Ook suggereert de metafoor iets dat doet denken aan ons (westerse) vooruitgangsgeloof… Juist onze idealen en verwachtingen gaan al gauw als nieuw houvast fungeren en daarmee worden ze een sta-in-de-weg bij contemplatieve ontwikkeling.”
“In het kielzog van de materialistische benadering van spiritualiteit komt ook heel gemakkelijk spirituele ambitie meedrijven. De metafoor van de weg lijkt daar ruimte voor te bieden en dat is een zwak punt ervan naast de eerder genoemde rechtlijnigheid, die zij lijkt te suggereren…Tenslotte ligt in de metafoor van de Weg de suggestie besloten, dat het hier zou gaan om een reeds gebaand pad. De Wit, o.c. p. 60-61

[255] Vgl. ook de metafoor van de weg in De Wit, o.c. p. 46 “De weg of het pad is een heel universele metafoor, die we in de grote wereld-religies steeds weer aantreffen… de kern waarnaar deze metafoor verwijst: de steeds veranderende werkelijkheidbeleving… Welke betekenissen liggen er allemaal besloten in de metafoor van de weg? Hoe komt het dat deze metafoor zo wijdverbreid is? Dat is omdat het contemplatieve leven of spiritualiteit gaat over een ontwikkeling van ons mens-zijn in een bepaalde richting. Dat is de eerste suggestie die in deze metafoor is vervat…Ten tweede bevat de metafoor de suggestie van een steeds veranderend perspectief op het landschap (Als veranderende werkelijkheidsbeleving). Ten derde ligt in de metafoor ook de suggestie besloten dat er stadia op de weg zijn en dat er (bege)leiding en wegwijzers mogelijk zijn….Tenslotte suggereert het idee van een weg een zekere inperking: een weg heeft kanten; we kunnen van de weg afraken of er op blijven. Ook suggereren de twee kanten dat er sprake is van een tweezijdige ontwikkeling.”
p. 48 “Soms worden beide wegen dan verbonden met het idee van een verticale (op God gerichte) en een horizontale (op de mens gerichte) religiositeit.”

p. 49 De weg als veranderende werkelijkheidsbeleving: niet alleen ons perspectief verandert maar ook het landschap. “Het landschap is hier een metafoor voor de gebeurtenissen in ons leven, de voortdurend veranderende situaties waarin we ons bevinden. We hebben dus met twee soorten van veranderlijkheid te maken: de (uiterlijke) veranderlijkheid van onze concrete levenssituatie en de (innerlijke) veranderlijkheid van ons verschuivende perspectief daarop.”
P 50 “Als we nu vragen wat werkelijk ‘reist op de weg’, dan kunnen we zeggen, dat het onze werkelijkheidsbeleving is. Dit begrip is een kern-notie van de contemplatieve psychologie. Wat de samenstelling ‘werkelijkheidsbeleving’ tot zo’n bruikbare term maakt voor de contemplatieve psychologie, is dat het woord ‘beleving’ de subjectieve kant van de ervaring belicht, terwijl het woord ‘werkelijkheid’ de objectieve kant ervan benadrukt. De samenstelling geeft goed aan dat wat we als werkelijk beleven iets is dat subjectief is, maar dat als objectief wordt ervaren. Op de keper beschouwd is de werkelijkheid waarin we leven in feite de werkelijkheid zoals we haar persoonlijk beleven. Die werkelijkheid is relatief aan onszelf, al verliezen dat feit in de praktijk van ons leven regelmatig uit het oog. We beleven onze situatie dan alsof ze niet relatief, maar absoluut is, in de zin van losstaand van onszelf en objectief. Daarom kunnen we in plaats van de term ‘werkelijkheidsbeleving’ ook termen als relatieve, subjectieve of persoonlijke (in de zin van persoonsgebonden) werkelijkheid gebruiken.”
p. 50-51 “De contemplatieve tradities onderkennen niet alleen deze relativiteit, maar zij proclameren ook dat de mens het onderscheidingsvermogen bezit en kan ontwikkelen om de werking ervan volledig te ontdekken en te elimineren. Voor de contemplatieve tradities is deze relativiteit dus geen absoluut gegeven, waar we ons maar beter bij neer kunnen leggen, maar een feitelijk gegeven, dat kenmerkend is voor de verblinde mens. Heel veel disciplines van het contemplatieve leven zijn er dan ook op gericht een helderheid van geest te ontwikkelen die ons in staat stelt om het hoe en waar van de relativiteit in onze werkelijkheidsbeleving te ontdekken, te ervaren en te boven te komen.”
p. 54 “Zoals al eerder gezegd, het gaat de contemplatieve tradities primair om een transformatie van onze werkelijkheidsbeleving en niet om een transformatie van de werkelijkheid.”
[256] Vgl. de vertaling uit de Naardense bijbel: “Sinds het begin is God schepper,– van de hemelen en de aarde. De aarde is woestheid en warboel geweest, met duisternis op het aanschijn van de oervloed,– maar adem van God reeds wervelend over het aanschijn van het water. Dan zegt God: kome er licht!– en er kómt licht. God ziet het licht aan: ja, het is goed! Zo brengt God scheiding aan tussen het licht en de duisternis. God roept tot het licht ‘dag’ en tot het duister heeft hij geroepen ‘nacht’; er komt een avond en er komt een ochtend: één dag. Dan zegt God: kome er een gewelf in het water,– kome er scheiding tussen water en water! Dan maakt God het gewelf en brengt hij scheiding aan tussen de wateren onder het gewelf en de wateren boven het gewelf; zo komt het tot stand. God roept tot het gewelf ‘hemel’; er komt een avond en er komt een ochtend: tweede dag.” Vgl. ook het rabijnse commentaar op het licht in: D. U. Rottzoll, Rabbinischer Kommentar zum Buch Genesis. Darstellung der Rezeption des Buches Genesis in Mischna und Talmud unter angabe targumischer und midraschischer Paralleltexte, Berlin New York 1994 (Walter de Gruyter), p. 37-44
[257] Vgl. Kiefer, Heaven and Earth, o.c. p. 165: “Michael Auping: Titling an exhibition Heaven and Earth, as we have done here, requires a little explanation. Perhaps we should just begin with the very simple question, do you believe in heaven?
ANSELM KIEFER: The title Heaven and Earth is a paradox because heaven and earth don' t exist anymore. The earth is round. The cosmos has no up and down. I t is moving constantly. We can no longer fix the stars to create an ideal place. This is our dilemma.
MA: And yet we keep trying to find new ways to get to "the ideal place," the place we assume we came from-to find the right direction.
AK: It is natural to search for our beginnings, but not to assume it has one direction. We live in a scientific future that early philosophers and alchemists could not foresee, but they understood very fundamental relationships between heaven and earth that we have forgotten. In the Sefer Hechaloth, the ancient book that came before the kabbala, there is no worry of directions. It describes stages, metaphors, and symbols that float everywhere. Up and down were the same direction. The Hechaloth is the spiritual journey toward perfect cognition. North, south, east, and west, up and down are not issues. For me, this also relates to time. Past, present, and future are essentially the same direction. It is about finding symbols that move in all directions.”
[258] Ibid, p. 165-166: MA: Our religions all have heavens.
AK: We can't escape religion, but there is a difference between religion and heaven, and one doesn't necessarily lead to the other.
MA: you are not a "New Age" spiritualist. I know that for sure, but some people who see your images may wonder just what your position is in regard to religion.
AK: My spirituality is not New Age. It has been with me since I was a child. I know that in the last few decades religion has been made shiny and new. It's like a business creating a new product. They are selling salvation. I'm not interested in being saved. I'm interested in reconstructing symbols. It's about connecting with an older knowledge and trying to discover continuities in why we search for heaven.
MA: I can see fragments of continuity in your works between symbols that are ancient and those that take a more modern form, and for me that suggests a kind of hope within your landscapes. But there are also some very dark shadows in your images, literally in terms of color, as well as in metaphor and content. It is as if in the same image we see a liberation of knowledge but the dark weight of history.
AK: There is always hope, but that must be combined with irony, and more important, scepticism. The context of knowledge is changing constantly. At one moment we pray from the top of a mountain and the next from a seat in a jet plane or a bomber cockpit. How can we not see that as ironic and sceptical?
MA: I understand what you are saying, but I'd like to backtrack a little. You were raised a Catholic.
AK: Yes.
MA: Did you attend church often ?
AK: Sure. Religion was a part of my childhood and my youth. It was a very important thing. The rituals and rites were important. I can still do them in Latin. Of course, I knew the Latin before I knew what it meant. But I was involved, like many young people of my generation, in learning religion at an early age.
MA: Christian images are apparent in your work, but in many ways not as apparent as Jewish or even Gnostic references.
AK: Later, I discovered that Christian mythology was less complex and less sophisticated than Jewish mythology because the Christians limited their story to make it simple so that they could engage more people and defend their ideas. They had to fight with the Jewish traditions, with the Gnostics. It was a war of the use of knowledge. However, it wasn't just a defence against outside ideas. It was aggressive. Like politics, they wanted to win. You know, the first church in Rome was not defensive and not aggressive. It was quiet. It was spiritual in the sense of seeking a true discussion about God. It was exploring a new idea about humanity. But then there was "iglesias triumphant," the Triumph of the Church. And then the stones were stacked up and the buildings came, and the construction of the Scholastics, Augustine, and so on. They were very successful in limiting the meaning of the mythology. There

were discussions about the Trinity and its meaning. Anyone who had ideas that complicated their specific picture was eliminated. This made Christianity very rigid and not very interesting. whenever knowledge becomes rigid it stops living.
[259] Ibid, p. 167-168
[260] Ibid, p. 174-175: MA: Books are clearly an important symbol for you - important mediators or containers.
AK: You know I did my first book when I was ten or eleven years old. I'll show it
to you. (Reaches for a book high on a bookshelf.) You see here I gave it the number forty-two to indicate that it would be part of a large series. I must have been a bit pretentious. [Laughter] As a young student, we were told to read a book and then write about the book, also making illustrations that would summarize the book from our memory. It was a very typical way of teaching in Germany. The book, the idea of a book or the image of a book, is a symbol of learning, of transmitting knowledge. The story of our beginnings always begins in the oral tradition, but eventually finds its way into the form of a book. This has its double side. It preserves memory, but it also makes the story more rigid. Everyone tells a story differently, but when it is written down it can become frozen.
MA: It's always possible to interpret the written word differently.
AK: Yes, of course. But as civilization progresses there seems to be less interest in interpretation and more of simply an acceptance. This is why the Gnostics were important. They questioned, interpreted, and reinvented the story. We know very little about them except from later Christians who tried to dispel their questioning. But the questions continue to come. Science has not found our beginnings. The closest we can come to the beginnings are the old myths, the old stories. Questioning them keeps the story alive. I make my own books to find my own way through the old stories.
[261] Ibid, p. 168-169: "MA: Two years after visiting La Tourette, you made a small book titled Die Himmel (The Heavens). I believe it was your first artwork.
AK: It was the first work that I didn't destroy.
[…]
MA: It's a collage book of shapes cut out of magazines-many of them little pieces of sky.
AK: I was very interested in media at that time. I realized that you could use any material to create imagery. What better than to use something so basic as popular magazines to create my own heaven? In a way I was testing to see if it worked.
MA: Did it?
AK: of course, we can all create our own heaven using whatever materials we want. We always imagine heaven as something physical, as a place rather than as time. We have to have our illusions. I think heaven is about time, and is always changing. So there are many heavens in this book."
[262] Ibid, p. 171-172: MA: Your use of the artist's palette image in many of your works seems to suggest various roles for the artist, not always spiritual in his effect.
AK: The palette represents the idea of the artist connecting heaven and earth. He works here but he looks up there. He is always moving between the two realms. The artists are like the shamans, who when they were meditating would sit in a tree in order to suspend themselves between heaven and earth. The palette can transform reality by suggesting new visions. Or you could say that the visionary experience finds its way to the material world through the palette.
MA: Sometimes your palettes are on the ground, a part of the earth, which is constantly referred to in your work, as a painted image or the material ground for a painting.
AK: All stories of heaven begin on earth.
MA: Often the earth appears to be ploughed or burned or both. Many people see your landscapes as referring to battlefields.
AK: In some cases, that is true; but for me there is a larger metaphor. Ploughing and burning, like slash-and-burn agriculture, is a process of regeneration, so that the earth can be reborn and create new growth toward the sun. Burning is a method to take out spirit. There is the alchemical reference to nigredo, but it goes deeper than that. Burning is absolutely elemental. The beginning of the cosmos that we have conceived scientifically began with incredible heat. The light we see in the sky is the result of a distant burning. You might say heaven is on fire. But also our bodies are generators of heat. It is all related. Fire is the glue of the cosmos. It connects heaven and earth.
MA: Like fire, it seems to me that all of your images are symbolic mediators.
AK: Sure. Angels take many forms. Satan was an angel. We are not capable of imagining God in a pure state. We need symbols that are less pure, that include human elements.
MA: Like snakes.
AK: Yes. The snake can be an angel. It has played that role many times before in history.
[263] Ibid, p. 125
[264] Ibid, p. 172-173: MA : In a number of works you have referred to The Hierarchy of the Angels, and the concept of a celestial hierarchy. Is there a hierarchy to your symbols and the materials you use when you refer to this idea?
AK: No. There is no strict hierarchy to my images. They seem to be always evolving from one form or condition to another. This relates to the thinking of the Greek saint Dionysus the Areopagite. Do you know about the ideas attributed to him?
MA: The idea that heaven is organized in orders of different forms of angels ?
AK: Yes-angels, archangels, seraphim, cherubim. More important was the concept that the spiritual realm is a spiral going up and down. So the spiritual realm is moving and twisting. This is important to the way I organize my pictures. I work with the concept that nothing is fixed in place and that symbols move in all directions. They change hierarchies depending on the context.
MA: An airplane propeller could be an angel or the spiral universe itself.
AK: Yes. And of course flying machines have played important roles in history,
representing ambitions of transcendence or military power, from Icarus to moonrockets.
MA: I was also thinking about the different levels of spheres and sub spheres in the kabbala that deal with the evolution or hierarchies between matter and spirit, and how that might relate to your use of materials. Your studios are warehouses of everything from dead plants and human teeth to sprawling stacks of lead. Are you suggesting a kind of symbolic ladder through your materials?
AK: Not that directly. I collect all of these things as I read and they find their way into my reconstructed stories, but I usually become attached to materials that have more than one side to their meaning. So they can be used to go up and down the ladder.
Lead is a very good example ...The large sheets of lead that support the 20 Years of Solitude books are from the roof of a cathedral. ..Lead can transform itself in all directions.
[265] Ibid, p. 173-174
[266] Vgl. Ibid, p. 176
[267] Ibid, p. 176
[268] Verhoeven (Inleiding verwondering), o.c., p. 65-66
[269] Geijerstam, o.c. p. 41

[270] Ik doe dit op een manier die meer uitgaat van het concrete werk dan vanuit ideeën uit de kunstgeschiedenis. Vgl. hiervoor de indeling bij Elias, o.c. met betrekking tot de kunsttheorie of het verkende werk dat het resultaat is van een zoektocht en dat uitmondt in vier kategorieën om kunst in te delen in een rationeel, een romantisch, natuurlijk en traditioneel ontwerp in H. Lorzing, The Nature of Landscape. A Personal Quest, Rotterdam 2001
[271] Bowie, o.c. p. 39: "The use of sumi (Yoboku) is the really distinguishing feature of Japanese painting. Not only is this black color (sumi) used in all water color work, but it is frequently the only color employed; and a painting thus executed, according to the laws of Japanese art, is called sumi e and is regarded als the highest test of the artist's skill. Colors can cheat the eye (damskasu) but sumi never can; it proclaims the master and expose the tyro."
[272] Verhoeven (Inleiding verwondering), o.c. p. 24
[273] Valente, o.c. p. 128-133
[274] Ibid.
[275] Uit Plain-chant in: Jean Cocteau, Vier gedichten. Plain-chant (18 fragmenten), L'Ange Heurtebise, La crucifxion, un ami dort, (vertaling en toelichting Theo Festen), Amsterdam 1988 (De Woelrat), p. 30-31
[276] Vgl.Rosenzweig, o.c. p. 274: "Für die bildende Kunst ist es ohne weiteres klar, dass weder Vision noch Form für sich allein schon das Kunstwerk machen. Jene ist bloss die unsichtbare Untermalung des schliesslich dem Beschauer sichtbaren Werks im Geist des Künstlers, diese ist die stets nur einer bestimmten Einzelheit zugewandte Ausführung in ihrem Verhältnis zur Natur. Erst wenn diese liebevolle Ausführung die ganze Breite des geistig Geschauten durchmessen hat, an dem allein doch ihr ins Einzelne versenktes „Gefühl" Gesetz und Richtung gewinnen kann, erst dann ist die sichtbare Gestalt des Kunstwerks da. Wo ein Überschuss von Vision über den Willen zur Formung ist, droht die Gestalt im Ornamentalen stekken zu bleiben. Wo andrerseits der naturnahe Wille zur Formung des Einzelnen überwiegt und die Vision schwach ist, da bleibt die Gestalt im Modell stecken; das Werk „geht nicht zusammen".
[277] Ibid, o.c. p. 273
[278] Valente, o.c. p. 128-133
[279] Verhoeven, o.c. p. 66
[280] Vgl. het uitgebreide "Ideengeschichtliche" werk dat hiermee samenhangt bij M. Eliade, Geschichte der religiösen Ideen, Freiburg im Breisgau 2002 4 Bd. (Herder)
[281] Vgl. M. Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, uit Holzwege, Frankfurt am Main, 1977 (Vittorio Klostermann)
[282] T. Tranströmer, De herinneringen zien mij. Verzamelde gedichten / memoires. Vertaling en nawoord Bernlef, Amsterdam 2002, (De Bezige Bij), p. 162
[283] Steiner, o.c. p. 63
[284] Pessoa,Gedichten. o.c. p. 97
[285] Ortega y Gasset, o.c. p. 323 Vgl. Ook zijn uiteenzetting over de renaissanche o.a. Giotto; vgl. ook Giotto en vele andere schilders uit die periode in Lexikon der Renaissance: Giotto. Lexikon der Renaissance, S. 1823 (vgl. LdRen, S. 296)
[286] Char, o.c. p. 130
[287] Vgl. R.C.kwant, Fenomenologie van de taal, Utrecht Antwerpen 1963 (Spectrum) p. 10-11: "Het is eigen aan de mens, aldus Sarte, de fysieke en sociale wereld waarin hij leeft, te interioriseren. Het is niet de bedoeling van Sartre, terug te keren tot hetgeen hij vroeger heeft verworpen als een 'illusion d'immancence', als een 'illusie van de innerlijkheid'…De mens is, aldus Sartre, geheel en al aan de wereld gebonden. Zijn bestaan is steeds naar de wereld gericht en speelt zich in de wereld af. Ons bestaan is verkeer met de wereld, stofwisseling met de wereld. Wat bedoelt Sarte dan uit te drukken met de term 'interiorisatie'? Hij wil daarmee aangeven dat wij, levend in de wereld, deze maken tot zin voor onszelf, dat wij ons de wereld als het ware toe-eigenen als een zinveld. Iedere individuele mens wordt door hem aangeduid als een 'totalisatie' van de wereld. Dit houdt in dat de wereld door de individuele mens wordt gemaakt tot een geheel dat zich rondom hem uitstrekt en waarvan hij het middelpunt is…
De mens kan de wereld, inclusief de andere mensen, niet anders beleven dan als zijn eigen bestaansveld hetwelk zich rondom hem uitstrekt, en waarvan hij het middelpunt is. De mens weet daarbij zeer goed dat ook de andere mens zichzelf als een dergelijk middelpunt beleeft…Wij zijn een deel van de wereld dat tegelijkertijd een middelpunt is van de wereld als zinveld. Dit bedoelt Sartre met de term 'interiorisatie'.
Teilhard de Chardin beschouwt de tendens naar verinnerlijking als een grondkenmerk van alle materie.…Naarmate de mens meer mens wordt, d.w.z. naarmate het mens-zijn zich in de loop van de gezamenlijke geschiedenis ontwikkelt neemt ook deze verinnerlijking toe."
[288] Vgl. Kwant, o.c. p. 15-17 "Vooreerst, de zin bestaat in de wereld; hij bestaat in de fysieke wereld of in de sociale wereld, maar in ieder geval, bij bestaat. Dit is de eerste vooronderstelling voor het spreken. In de tweede plaats, wij moeten deze zin interioriseren, begrijpen, aanvoelen, of hoe men deze tweede fase ook wil aanduiden. Wij moeten de gegeven werkelijkheid maken tot zin voor ons. Dan pas komt het spreken, want in de derde plaats brengen wij de geïnterioriseerde zin in de taal tot uitdrukking, teneinde tot communicatie, tot bevruchtende uitwisseling te geraken… De taal hangt zeker samen met een wereld van licht. Met onze woorden wijzen wij het licht aan. Wanneer wij luisteren naar een begaafd spreker, worden wij door hem binnengeleid in een wereld van licht dank zij zijn woorden. De taal is immers een communicatiemiddel waardoor wij het licht dat wij bezitten, aan elkaar kunnen mededelen. Maar het licht dat door bemiddeling van de taal wordt meegedeeld, schijnt in wezen onafhankelijk te zijn van de taal. De taal wijst het aan, doch brengt het niet voort."
…Wij kunnen dit alles als volgt uitdrukken: de zin van het spreken gaat eigenlijk aan het spreken vooraf, en wordt door het spreken verondersteld... Onder 'de zin van het spreken' verstaan wij hier datgene wat door het spreken aan het licht wordt gebracht. Dit kan zijn een waarheid, een wens, een opdracht enz."
[289] Vgl. Ibid, p. 19-20: "De sprekende mens is altijd weer geneigd zijn spreken als een bijkomstige aanduiding te beschouwen. Belangrijk zijn de zaken die ter sprake worden gebracht; die zaken leggen zich op bindende wijze op aan ons spreken; wij spreken zo, omdat de werkelijkheid nu eenmaal zo is. In ons spreken werkt de noodzaak van de dingen door. Er wordt respect gevraagd voor die dingen, en niet in eerste instantie voor het spreken zelf. Het spreken deelt de gekende zin mee. Ons spreken doet die zin ook oplichten voor ons eigen bewustzijn. Mar het doet de zin niet zijn. Het is, zo zouden wij kunnen zeggen, zin-nemend, en niet zin-gevend of zin-scheppend. Door het spreken eigenen wij ons een bestaande zin toe, en vanaf het ogenblik dat wij daaraan iets veranderen, vervalsen wij de zin en is ons spreken eigenlijk geen echt spreken meer. Vanaf het ogenblik waarop ons spreken zin-gevend wil zijn, is het vals.
Men kan deze opvatting in twee richtingen uitwerken, nl. in een meer realistische en in een meer idealistische richting. De meer realistische opvatting gaat ervan uit dat datgene waarover wij spreken, in laatste instantie altijd de werkelijke, concrete wereld is waarin wij leven. Het besprokene zonder meer is de wereld, de werkelijkheid. Het zou onjuist zijn, te zeggen dat wij spreken over onze eigen gedachten….Maar onze gedachten zelf convergeren naar wereld en werkelijkheid, en dragen dus niet het karakter van een middelpunt dat de aandacht voor zich 0opeist. De zin die ter sprake wordt gebracht en die het spreken normeert, is derhalve de

zin van de werkelijkheid, van de wereld zelf. De realistische opvatting zal bij de motivering van het spreken in laatste instantie altijd wijzen op de werkelijkheid.
De meer rationalistische of idealistische opvatting is het hiermede niet eens. We spreken, zo zullen vertegenwoordigers van deze opvatting zeggen, moet over een brute, gegeven wereld maar over een wereld van licht. Welnu de wereld is niet uit zichzelf een licht. Zij wordt gemaakt tot een licht dank zij ons denken, dan zij onze begrippen en ideeën. De wereld biedt hoogstens de materie van de kennis, maar onze begrippen en ideeën geven daaraan klaarheid en doorzichtigheid. De klaarheid komt voort uit de begrijpende mens, en niet uit het brute gegeven. We spreken dus uiteindelijk over ons denkveld, over de gedachte werkelijkheid, en niet over werkelijkheid zonder meer.
Maar toch blijft het spreken in beide opvattingen een bijkomstig karakter dragen. Immers, of de zin gegeven is in de werkelijke wereld, of dat de zin ontstaat door het menselijke begrijpen zelf, in beide gevallen gaat de zin van het spreken aan het spreken vooraf, hetzij als werkelijke wereld, hetzij als begrip of idee. In beide gevallen brengt het spreken een licht tot uitdrukking dat aan het spreken voorafgaat en waaraan het spreken zich moet aanpassen. Het is dan eigenlijk bijkomstig hoe men dit licht verder interpreteert. Het woord is een bijkomstig teken. De taal is communicatiemiddel en draagt het licht over; zij is geen oorsprong van licht….Men maakt dus een onderscheid tussen de zin van het spreken en het spreken zelf. In het verlengde hiervan ligt een onderscheid tussen 'weten' en 'zeggen'."
[290] Ibid, p. 41; vgl. Ook: "In het gewone leven is de verwevenheid van spreken en existentie bijzonder duidelijk." p. 23 "De verwevenheid van taal en totale existentie blijkt zo mogelijk nog duidelijker uit de taal zelf." p. 24
"Denken wij ook aan alle woorden en uitdrukkingen die de ruimte en de ruimtelijke verhoudingen tot uitdrukking brengen; zij zijn slechts verstaanbaar vanuit de wijze waarop de mens in de ruimte existeert. Hoog en laag, ver weg en dichtbij, rechts en links, en andere woorden van dien aard hebben slechts zin vanuit de menselijke situatie." p. 25
"Daarom is de menselijke taal niet die van een absoluut maar van een existentieel bewustzijn…De taal is gebonden aan de totale structuur van de menselijke existentie." P. 27 dus als het religieuze daarbij hoort klinkt dat ook door in de taal.
"Ons spreken is verweven met onze gehele existentie, in de eerste plaats omdat wij vaak in ons spreken een zin tot uitdrukking brengen die ontstaat in een andere zone van onze existentie, in de tweede plaats omdat ons spreken vaak tot doelt heeft ons praktisch in de wereld te situeren."p. 26
"De zin wordt door ons, als bewust levende mensen, in eerste instantie gevonden, en niet ontworpen. Wij zouden niet moeten spreken van zin-geving, maar van zin-neming of zin-registrering."p. 27
"Daarom moeten wij zeggen dat onze existentie oorsprong is van zin, en is het niet juist te zeggen dat ons bewustzijn bron van zin is. Ook waar onze existentie vóór-bewust is, wordt de zin toch nooit alleen vanuit het aspect 'bewustzijn' verklaard.
Verder is onze existentie alleen geen oorsprong van zin. Zij is oorsprong van zin, in wisselwerking met het andere, dus zo dat het andere actief meespeelt. Dit ligt reeds besloten in de grondbegrippen van de existentiële fenomenologie. Het grondbegrip van de existentiefilosofie is het begrip 'existentie', waarmee aangeduid wordt dat ons bestaan wezenlijk en altijd openheid naar het andere is. Een centraal begrip van de fenomenologie is de 'intentionaliteit', waarmede aangeduid wordt dat ons bewustzijn altijd is een bewustzijn-van-iets, dus verwevenheid met het andere." p. 29
[291] Vgl. Ibid, "Welnu, de existentiële fenomenoloog is de mening toegedaan dat de zingeving zich voltrekt in een circulaire causaliteit tussen de menselijke existentie en het andere. Omdat deze circulaire causaliteit zich bij uitstek vertoont in het gesprek, in de ontmoeting tussen mensen, daarom gebruikt hij deze termen zeer vaak, om aan te duiden hoe de zingeving zich voltrekt." p. 31
De betekenissen zijn vele, en zij vormen tezamen een 'veld'. De betekenissen vertonen immers een onderlinge samenhang, en vormen tezamen een geheel. Dit geheel kan op vele manieren worden aangeduid." p. 31
Vgl. "Wij zouden, met Merleau-Ponty, kunnen spreken van een 'univers de discours', van het universum binnen hetwelk wij ons al sprekend plaatsen, of liever, dat wij al sprekend constitueren. Ook de term 'besproken wereld' zou niet ongeschikt zijn." p. 77
"De fenomenoloog wijst dus twee extreme stellingen af, vooreerst dat de zin helemaal uit onszelf zou ontstaan, in de tweede plaats dat de zin buiten ons zou bestaan, helemaal onafhankelijk van onze zingevende existentie." p. 31-32
"Ons bestaan draagt het karakter van een 'Gestalt', en de "Gestalt' wordt hierdoor gekenmerkt dat alles alles beïnvloedt en door alles wordt beïnvloedt. De 'Gestalt' wordt gekenmerkt door de circulaire causaliteit waarover reeds eerder is gesproken." p. 39
[292] Ibid, p. 44
[293] Ibid, p. 45 vgl. Ook: Ons spreken is ambigu – het betreft vele aspecten die soms ook tegengesteld zijn aan elkaar. Vgl.: "Welnu ons spreken is in hoge mate een ambigue werkelijkheid, en het is vervuld van paradoxen. In de eerste plaats is ons spreken de plaats van alle zin, terwijl toch bijna alle vormen van zin oorspronkelijk buiten het spreken bestaan. Het brengt ons met alle zin in aanraking, en toch betekent het niet de oorspronkelijke aanraking met de zin. De zin is tegelijkertijd intrinsiek en extrinsiek aan het spreken.
In de tweede plaats brengt het spreken ons in contact met de zin, terwijl het ons terzelfdertijd van de zin verwijdert. …Tevens verwijdert het ons van de zin, omdat het de zin tot voorwerp maakt. Het verwijdert ons dus uit de onmiddelijke zindoorleving. p. 51
In de derde plaats brengt het spreken ons naar de waarheid van de besproken zaak, terwijl het tegelijkertijd het gevaar inhoudt dat wij ons van die waarheid verwijderen…Het is een benadering door objectivering, dus een benadering door distantie, een benadering op afstand. Die afstand kan, zoals wij gezien hebben, ontrouw inhouden ten aanzien van de betreffende werkelijkheid. Ons spreken heft bijna altijd de onmiddelijkheid van de beleving op, maar daardoor kunnen wij aan die beleving ontrouw worden, ja, ons van de echte beleving verwijderen. Ons spreken heeft de bedoeling een nieuwe wijze van toeëigening te zijn, maar het kan gebeuren dat daardoor de zaak zelf aan onze handen gaat ontglippen.
…In de vierde plaats geeft het spreken ons een nieuw middel in handen tot ontwikkeling van onze kritische zin, terwijl het ons tegelijkertijd blootstelt aan het gevaar van een onverantwoorde collectivering van ons denken….Maar wij ontlenen de taal die ons tot kritiek in staat stelt, aan de sprekende gemeenschap, en nemen bijzonder gemakkelijk het spreken over van de groep waartoe wij behoren." p. 51
"In de vijfde plaats is de taal zowel een weg naar communicatie als naar isolatie; zij brengt ons met anderen in contact, maar zij bevordert tevens de verinnerlijking. …Maar dezelfde taal is het middel bij uitstek tot innerlijke reflectie." p. 52
[294] Iemand die dit in zijn werk voortdurend manifest laat zien is Edmond Jabès. De laatste 10 jaar heeft deze schrijver, dichter en filosoof een grote indruk op mij gemaakt.
Enkele van voorbeelden van zijn werk zijn: Jabès, Edmond: Verlangen nach einem Beginn, Entsetzen vor einem einzigen Ende: französisch und deutsch, Stuttgart 1992 (Legueil)
Jabès, Edmond: Das Gedächtnis und die Hand, Munster 1992 (Kleinheinrich)
Edmond Jabès, Die Schrift der Wuste. Gedanken Gespräche Gedichte Berlin 1989 (Merve Verlag)
Edmond Jabès, Der vorbestimmte Weg, Berlin 1993 (Merve Verlag)
Edmond Jabès, Das kleine unverdachtige Buch der Subversion, Munchen 1985 (Carl Hanser Verlag)
Edmond Jabès, Ein Fremder mit einem kleinen Buch unterm Arm Munchen 1993 (Carl Hanser Verlag)

Edmond Jabès, Le livre des Questions, Paris 1963 (Gallimard)
Edmond Jabès, The book of Margins, Chicago London 1993
Edmond Jabès, Vom Buch zum Buch, München Wien 1989, (Carl Hanser Verlag)

[295] M. Blanchot, Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz, München Wien 1991 (Carl Hanser Verlag) p. 86

[296] Uit «Rouger des matinaux» in: René Char, Die Bibliothek in Flammen. La bibilithèque est en feu. Gedichte französisch/deutsch, Frankfurt am Main 1992 (Fischer), p. 76

[297] Ibid, p. 230

[298] Verhoeven, o.c. p. 27; Vgl. ook p. 8: "De taal is een kader. Ieder levend taalgebruik richt zich tegen de taal. Hoe meer het taalgebruik zich afspeelt binnen het bestaande kader van een vastgelegde taal, des te minder levend is het….De fraseologie is nodig om geïnterpreteerd te worden en overschreden te worden. Zo is het ook met de logica, het kader van het denken. De logica is niet meer dan dat kader. Zij is niet het denken, maar datgene waarvan het denken moet uitgaan, een voorwaarde. Wie denkt, gaat daarvan uit, juist als hij ertegen in gaat. Wie het denken tot de logica terugroept, legt het lam."
"Maar wie tracht het kader te vernieuwen om het helemaal bij de tijd te brengen, overschat het kader. Belangrijker dan de vernieuwing van de vormen is het veroveren van een open vrijheid in de interpretatie…Het archaïsche ritueel laat ruimte voor de meest vrijzinnige interpretatie, terwijl volstrekte hedendaagsheid verpletterend kan werken." p. 29

[299] Kwant, o.c. p. 59

[300] René Char, Draussen die Nacht wird regiert. Poesien. Französisch und deutsch, Frankfurt am Main 1986 (Fischer), p. 22

[301] Steiner, o.c. p. 21-22

[302] Vgl. Kwant, o.c. p. 73: "Er bestaan natuurlijk vele betekenissen, want wij maken vele aspecten los uit de geleefde zin. Zodoende kunnen wij spreken van een 'veld van betekenissen'. In het gewone spreken maakt men natuurlijk geen onderscheid tussen de geleefde wereld en de wereld als veld van betekenissen, of liever, is men zich van dit onderscheid helemaal niet bewust. Toch bestaat dit onderscheid ook al ten aanzien van het gewone spreken: Dit blijkt uit het feit dat er een divergentie kan ontstaan tussen de geleefde wereld en de besproken wereld. Het spreken houdt 'losmaking' in, zoals boven uiteengezet is. De bedoeling van degene die spreekt, is natuurlijk de geleefde zin tot uitdrukking te brengen. Maar men kan daaraan ontrouw worden. Dan beweegt men zich binnen een veld van betekenissen dat afwijkt van de geleefde wereld.

[303] Kwant, o.c. p. 77

[304] Ortega y Gasset, o.c. p. 323

[305] R. Barthes, Das Reich der Zeichen, Frankfurt am Main 1981 (Suhrkamp) p. 76

[306] Kwant, o.c. p. 70-72; Vgl. p. 72-73: Het woord 'betekenis' kan op twee manieren worden gebruikt. Wij kunnen daarmede vooreerst aanduiden de betekenende functie van het woord, maar in de tweede plaats ook het betekende. Denken wij bijv. aan het woord 'bekentenis'; dit duidt de daad aan waardoor iemand iets bekent, maar ook het bekende, de inhoud van zijn belijdenis. Wanneer iemand zegt: beschrijf de betekenis van dit of dat woord, dan doelt hij op het betekende. In deze zin gebruiken wij hier het woord 'betekenis'.
Omtrent de 'betekenis' heersen vele misverstanden. Men heeft soms gedacht dat de betekenissen zouden bestaan in onze innerlijkheid, als een soort afspiegeling van hetgeen buiten ons aanwezig is. Deze opvatting is niet van alle gronden ontbloot. Immers, de betekenis heeft, zoals reeds gezegd is, een andere bestaanswijze dan de beleefde zin. De beleefde zin is concreet, hij is hier en nu aanwezig; de betekenis is algemeen, en ontdaan van het hier en nu. Ligt het dan niet voor de hand te denken dat de algemene betekenis een soort innerlijke weerspiegeling is van de beleefde zin? Toch is deze opvatting niet houdbaar. Immers, onze beleving getuigt dat onze woorden niet een innerlijk verschijnsel aanduiden dat zich in ons zou bevinden, maar de zin zelf. Datgene dat door onze betekenende woorden wordt aangeduid, bevindt zich in de wereld. Wij spreken over het verschijnende. Immers, ons bewustzijn is intentioneel, d.w.z. het is altijd bewustzijn van het andere. Ook wanneer wij spreken, is ons bewustzijn naar het andere gekeerd. De betekenis is dus niet een innerlijke voorstelling, maar correlaat van onze bewuste akt.
Bij de opvatting die wij hier bestrijden, gaat men er stilzwijgend van uit dat datgene dat wij in eerste instantie kennen, zonder meer werkelijkheid is, een van ons volkomen onafhankelijk gegeven. Correlaat van ons kennen zou de werkelijkheid zelfzijn. Dan kan de betekenis natuurlijk niet geplaatst worden in dit correlaat. Het is immers niet denkbaar dat de werkelijkheid zelf algemeen zou zijn, en ontdaan van het hier en nu. Dus moeten de betekenissen dan in onszelf bestaan.
Wij hebben echtér in het voorafgaande gezien dat de werkelijkheid ons weliswaar verschijnt, doch juist als zin-voor-ons, en de zin-voor-ons ontstaat mede door ons. Het correlaat van ons kennen is reeds doordrongen van onze zingevende existentie. Daardoor is het tot een correlaat geworden. Maar dan kan dit correlaat op verschillende wijzen voor ons bestaan, al naargelang wij het nl. op een verschillende wijze viseren. Dan is er binnen het correlaat van ons kennen plaats voor de betekenissen. Deze bestaan niet in ons, maar in de aan ons verschijnende wereld- natuurlijk in de wereld-voor-ons, maar een andere wereld kennen wij niet. Het is de zin zelf, de zin van de wereld die wij op een nieuwe wijze voor ons doen bestaan. Door ons spreken wordt de verschijnende zin zelf tot betekenis. Of, anders gezegd, de werkelijkheid zelf gaat op een nieuwe wijze voor ons bestaan. Dit is natuurlijk onvoorstelbaar, indien men werkelijkheid denkt als iets dat volkomen van ons onafhankelijk is. Het wordt echter begrijpelijk, zo men werkelijkheid op de juiste wijze ziet, nl. als werkelijkheid-voor-ons."

[307] Vgl. Kwant, o.c. p. 75: Merleau-Ponty spreekt terecht van het mysterie van het verschijnen van zin op alle niveaus van het geheel dat wij 'wereld' noemen. Indien wij de aanvaarding van de zin afhankelijk zouden maken van ons doorzicht in de mogelijkheidsvoorwaarden ervan, zouden wij niet slechts moeten twijfelen aan de algemene betekenissen, maar ook aan alle vormen van zin. Hetzelfde geldt ten aanzien van metafysica en religieuze ervaring. Men eist soms dat de metafysicus de mogelijkheid van zijn benaderingswijze a priori bewijst. Deze eis is vreemd, want geen enkele wetenschap is ertoe in staat a priori haar eigen mogelijkheid te bewijzen. In het licht van een feitelijk gegeven mogen wij zeker gaan nadenken over de mogelijkheid ervan, maar wij mogen onze aanvaarding van het feitelijke nooit laten afhangen van ons doorzicht in de mogelijkheid.

[308] Kwant, o.c. p. 74; vgl. p. 74-75: "Kant heeft hier van een van de hoofdproblemen van zijn wijsbegeerte gemaakt. Hij had het recht hier een probleem te zien en het te stellen. Hij wil het echter al te zeer oplossen. De fenomenoloog ontkent het probleem van Kant niet, maar hij universaliseert en radicaliseert het. Hij erkent dat eenzelfde probleem zich voordoet ten aanzien van alle vormen van zin.
Wij worden geconfronteerd met het merkwaardige feit, dat soms ten aanzien van de vormen van zin die het moeilijkst toegankelijk zijn, de hoogste rationele eisen worden gesteld, terwijl men nalaat diezelfde eisen te stellen ten aanzien van meer voor de hand liggende vormen van zin. Onze beleving getuigt dat wij al sprekend de zin maken tot betekenis, dat de zin gaat verschijnen in algemeenheid, ontdaan van het hier en nu. Men verwondert zich, en gaat de vraag stellen hoe zulks mogelijk is. Sommigen komen er zelfs toe, wanneer zij in de rationele verklaring niet slagen, de echte betekenis, de algemeen geworden zin, te ontkennen. Zij ontkennen datgene waarvan zij de mogelijkheid niet kunnen verklaren. Zij vergeten dan echter dat wij geen enkele vorm van zin met de rede volkomen kunnen verklaren, dat wij de mogelijkheids-voorwaarden van geen enkele vorm van zin kunnen doorgronden."

p. 75-76: “Mag de rede zich dan niet bezighouden met de zin? Dit mag zeker. Wij zijn zelf nu bezig met redelijk nadenken over de zin, en hebben ons in de voorafgaande hoofdstukken daarmede beziggehouden. Maar de rede die nadenkt over de zin, moet de beleving van de zin veronderstellen en respecteren. De rede moet zich plaatsen in het licht van de zinervaring en moet zich laten leiden door dit licht.”

[309] Kwant, o.c. p. 96-97

[310] Vgl. Kwant o.c.: “In de eerste plaats wordt duisternis aangetroffen in het beginpunt zelf van het spreken. Wij zouden in ons spreken niet gaan zoeken naar licht, indien wij ons niet van een gemis aan licht bewust waren.” p. 151

“In de tweede plaats is er duisternis in het spreken zelf. Dit brengt licht zonder dat wij weten hoe dit gebeurt…Maar indien wij over dit alles gaan reflecteren, dan verzinkt het licht in een ongewone duisternis…” p. 153

“In de derde plaats is er duisternis, omdat wij, nadenkend over ons spreken, gaan beseffen dat het licht daarin een zeer grote rol speelt. Wij praten gemakkelijk over de luciditeit van het denken. In het denken is inderdaad licht. Maar het licht van het denken blijft gebonden aan ons spreken, aan onze woorden. En ons spreken is een lichamelijk verschijnsel.

…In de vierde plaats is er duisternis, omdat wij in ons spreken gebonden zijn aan een verleden, dat wij niet of nauwelijks kennen. Een traditie gaat door ons heen, zonder dat wij het weten. Wij leven van een onbekend verleden.

…Het spreken moge aangeduid worden als lichtwording, in deze lichtwording zelf openbaren zich vele facetten van duisternis.” p. 154

[311] Char, Zorn o.c. p. 118

[312] vande Veire, o.c. p. 255 vgl. “De woorden blijven juist onophoudelijk opduiken waar de meest eigen ervaring van het subject nooit ten volle bij dat subject is aangekomen, alsof de woorden er niet toe dienen, om een voorbije ervaring in herinnering te brengen, maar om een tekort, een leegte in de ervaring te doen vergeten.”

[313] M. Heidegger, Inleiding in de metafysica, Nijmegen 1997 (Sun)

[314] Ibid, p. 128

[315] Blanchot, o.c. p. 31-79

Vgl. vande Veire, o.c. p. 245: “Blanchot, die overigens zelf een vernieuwend schrijver is, stelt enkel belang in literatuur voorzover ze op een extreme manier de mens ‘ophet spel zet’, dat wil zeggen elke zekerheid op de helling zet die de mens omtrent zichzelf, zijn medemensen en zijn wereld kan hebben. Blanchot, hierin verwant aan Adorno, verwacht in die zin van literatuur dat ze ‘absoluut modern’ is. Ze is voor hem slechts de moeite waard wanneer ze alles wat aan onze ervaring, perceptie en beschrijving van onszelf en de wereld een rustgevende consistentie verschaft, radicaal ondergraaft. Daarom moet elke grondprincipe eraan geloven: ‘de idee van God, van het Ik, van het Subject, vervolgens van de Waarheid en van het Ene, vervolgens de idee van het Boek en het Oeuvre.’ Vandaar dat Blanchot telkens weer over literatuur schrijft in termen van revolutie, terreur, catastrofe en dood….Het gaat erom dat zij radicaal zichzelf op het spel zet, namelijk haar ‘medium’: de taal. Voor Blanchot is de grondervaring van elk moderne schrijver immers die van het bevreemdende, onhandelbare, verontrustende karakter van de taal.”

[316] Vgl. Blanchot, o.c. p. 33 maar hij geeft ook kritiek op dit begrip schepper p. 41: “Die Tatsache, dass die Kunst sich im schöpferischen Kunstler verherrlicht, bedeutet eine grosse Entstellung der Kunst. Die Kunst ist dazu bereit, sich demjenigen unterzuordnen, der sie ausübt, sich in ihm zu verausgaben.”

[317] Ibid, vlg.: p. 46: “Erkennen wir vorläufig lediglich an, dass der Glanz, die leuchtende Erscheinung, diese Gegenwart, dieser “Augenblick des Aufblitzens”, um mit einem Ausdruck zu sprechen, den Mallarmé und alle, die ihm ähnlich sind, seit Heraklit, immer wieder entdeckt haben, um dieses Ereignis, das das Werk ist, auszudrücken, erkennen wir an, dass eine solche überwältigende Bejahung weder von der Sicherheit feststehenden Wahrheiten noch von der Klarheit des eroberten Tages, wo Leben und Sein sich in der Vertrautheit begrenzter Tätigkeiten erfüllen, abhängig ist. Das Werk bringt weder Sicherheit noch Klarheit. Weder Sicherheit für uns noch Klarheit über es.”

[318] Ibid, vgl. p. 46-47: “Die Dunkelheit dieser Gegenwart, die sich dem Verständnis entzieht, die ohne Sicherheit ist, aber glänzend, die im selben Augenblick, da sie Ereignis ist, die stille Ruhe einer verschlossenen Sache zu sein scheint, all dies versuchen wir festzuhalten, es bequem zu fixieren, indem wir sagen: das Werk ist in besonderer Weise das, woraus es gemacht ist, es ist das, was seine Natur und sein Material sichtbar oder gegenwärtig macht, die Verherrlichung seiner Wirklichkeit: des Sprachrhythmus im Gedicht, des Klangs in der Musik, des zur Farbe gewordenen Lichts in der Malerei, des Raums, der im Haus zu Stein geworden ist.”

[319] Ibid, p. 49; vgl. p. 48-49 “In diesem kompakten Zum-Vorschein-Kommen jedoch, in dieser Anwesenheit der “Materie” in sich selbst, ist es nicht nur die der jeweiligen Kunstform eigene Materie, deren Bejahung erahnt wird: es ist nicht allein der Stein und nicht nur der Marmor, den der Tempel des Eupalinus evoziert, auch nicht die Erde, auf der er errichtet ist, sondern durch die Macht der Erschütterung ist das Licht in unseren Augen mehr Licht, des Meer, über dem er errichtet ist, ost sich selbst näher, die Nacht näher an der Nacht. Solcherart sind, sagt Valéry, die Bauten, die “singen”.”

Vgl. vande Veire, o.c. p. 249-250: “De literatuur is tegendraads in zoverre ze weigert die leegte door een betekenis productief te maken. Uiteraard produceert een literaire tekst zoals elk vertoog ook altijd betekenis, maar niet zonder die betekenis te herinneren aan de leegte waarop ze teruggaat. Ze brengt deze leegte zelf ter sprake en houdt haar daardoor onproductief. Deze leegte wordt voelbaar in dat aspect van eht woord dat niet in zijn betekenis opgaat: in het ritme, in ‘zinloze’ herhalingen of uitweidingen, in de onuitputtelijke connotaties waarin de betekenis van woorden kan uitwaaieren, in beelden die de continuïteit van het verhaal onderbreken. In al deze gevallen verliest het woord zijn referentiële karakter; het valt als het ware in zichzelf dicht en wordt zelf een ding, alsof het zegt: ‘ik representeer niet meer, ik ben.’ Elk woord laat een naamloos residu achter dat maakt dat het niet in zijn betekenis opgaat. Dit residu is onachterhaalbaar. De literatuur kan nu eenmaal geen betekenis geven aan iets wat nu juist altijd door de productie van betekenis verloren gaat. De taal is haar eigen obstakel.”

[320] Ibid, p. 50

Vgl. Ibid, p. 52-53: “Das Werk trägt in sich selbst – in der zerissenen Einheit, die aus ihm das erste Licht macht, ein Licht jedoch, das immer von der undurchsichtigen Tiefe zurückgenommen wird – das Prinzip, das aus ihm die konfliktöse Gegenseitigkeit des “Wesens, das projektiert und das zurückhalt” macht, dessen der es hört und dessen, der es ausspricht. Diese Gegenwärtigkeit ist ein Ereignis. Diese Ereignis trifft nicht ausserhalb der Zeit ein, ebensowenig wie das Werk lediglich geistig wäre, aber durch es ereignet sich in der Zeit eine neue Zeit und in der Welt des existierenden Wesen und der dauernden Dinge trifft, als Gegenwart, zwar keine andere Welt ein, aber das Andere einer jeden Welt, das, was immer anders ist als die Welt.”

[321] vande Veire, o.c. p. 264

[322] Blanchot, o.c. p. 54; vgl. p. 54 “In diesem Sinne ist es immer ursprünglich und in jedem Augenblick Beginn: so erscheint es als das, was immer neu ist, das Trugbild der unzugänglichen Wahrheit der Zukunft.”

p. 55: “Das Werk ist nur dann Werk wenn es zerrissene Einheit ist, immer kämpfend und niemals befriedet, und es ist nur dann diese zerissene Innigkeit, wenn es sich von der Dunkelheit aus zum Licht macht, Entfaltung dessen, was verschlossen bleibt.”

[323] vande Veire, o.c. p. 257; vgl. Blanchot, o.c. p. 56: “Man ahnt aber auch warum das Werk während der Perioden, in denen der Mensch sich selbst noch nicht gegenwärtig ist und in denen das, was gegenwärtig und aktiv is, das Unmenschliche, das Nicht-

Gegenwärtige, das Göttliche ist, seinen Ansprüchen am nächsten und dennoch versteckt und wie unbekannt ist. Wo die Kunst die Sprache der Götter ist, wo der Tempel der Aufenthaltsort Gottes ist, ist das Werk unsichtbar und die Kunst unbekannt. Das Gedicht benennt dat Heilige, die Menschen hören das Heilige, nicht das Gedicht. Aber das Gedicht benennt das Heilige als unnennbar, es sagt in ihm das Unsagbare und eingehüllt, verborgen im Schleier ders Gesangs, vermittelt der Dichter der Gemeinschaft das "ungesehene, unzerlegbare Feuer", "den Ausläufer des ersten Sonnenstrahls" (René Char), damit es gemeinsamer Ursprung wird. So ist das Gedicht der Schleier, der das Feuer sichtbar macht, des es gerade dadurch sichtbar macht, dass er es verschleiert und verbirgt."
p. 57: "Das Werk ist also gleichzeitig in der tiefen Gegenwärtigkeit des Gottes verborgen sowie gegenwärtig und sichtbar durch die Abwesenheit und die Dunkelheit des Göttlichen."
p. 57: "Im Werk sprechen die Götter, im Tempel halten die Götter sich auf, aber das Werk ist auch des Schweigen der Götter, es ist dat Orakel, bei dem das Geheimnis des Schweigens der Götter geheimnisvolles Wort und geheimnis des Wortes wird."
Het zou ook de moeite lonen te onderzoeken in hoeverre het streven naar de totale mens in Schilleriaanse zin een pendant heeft in de politieke werkelijkheid en de stromingen in de samenleving – de opkomst van totalitaire maatschappijen hebben dus ook hun wortels in de kunst zeker wat de geschiedenis van hun ideeën betreft.
[324] Vgl. Blanchot, o.c. p. 63 en p. 67: "Das Werk zieht Licht aus dem Dunkel, es ist Beziehung zu dem, was keine Beziehungen erträgt, es trifft das Sein, bevor das Zusammentreffen überhaupt möglich ist, und es trifft es da, wo die Wahrheit fehlt. Wesentliches Wagnis. Dort kommen wir mit dem Abgrund in Berührung. Dort binden wir uns durch ein Band, das gar nicht stark genug sein kann, an das Nicht-Wahre, und wir versuchen, eine wesentliche Form von Authentizität an das zu binden, was nicht war ist."
[325] Blanchot, o.c. p. 72
[326] Ibid, p. 78; Vgl. p. 76-77: "Das Eigene, die Kraft, das Wagnis des Dichters besteht darin, dort seinen Aufenthalt zu haben, wo Gott fehlt, in diesem Bereich in dem die Wahrheit fehlt. Die "dürftige" Zeit bezeichnet die Zeit, die zu jeder Zeit der Kunst eigen ist, die aber, wenn die Götter geschichtlich fehlen und die Welt der Wahrheit schwankt, im Werk auftaucht als das Bemühen, in dem dieses Werk seinen Bereich hat, das es bedroht, es gegenwärtig und sichtbar macht."
[327] Ibid, p. 85
[328] Paul Éluard, Une Leçon de Morale: " …ondanks het lijden, het gevaar en de angst, ondanks alles, heb ik het begrepen, de donkere en de lichte motieven van mijn hoop uit te spreken. Of ik uitgelachen, hulpeloos, uitgeput of het zat was, altijd vertrouwde ik op de morgen. Anders had ik niet weer kunnen opduiken.
Als de laatste deugniet heb ik het onbereikbare verzonnen, het duurzame leven, het geluk. En het geluk geeft mij antwoord uit de diepte van de tijd. Het druppelen werd tot een bruisen en de regen ontsprong aan de brandende wond, en ik nam de goede schenkende aarde in bezit.
Om mij te vervolmaken, houd ik stand. ALLES KAN TEN GOEDE WORDEN GEKEERD…
Het kwade moet ten goede worden gekeerd. En met alle middelen, anders zou alles verloren zijn. Wij keren ons tegen de moraal van de resignatie, wij zullen het lijden en de dwaling verdrijven. Want we hebben vertrouwen.
Ontkennen en vernietigen wilde ik de zwarte zon van het gebrek end ellende, de nachten, bitter als brak water, al de riolen van de duisternis en het toeval, de verdonkerde blik, de blindheid, de vernietiging, het geronnen bloed, de graven.
Was mij in het leven slechts een enkel ogenblik van hoop geschonken, zo zou ik toch nog hebben gevochten dit gevecht. Zelfs als ik zou verliezen, want anderen zullen winnen.
Alle anderen. »
[329] P. Éluard, Wereld met ogen van sneeuw. Vertaald door Theo Festen, Amsterdam 1998 (Atheuneum – Polak & van Gennep) p. 118-121
[330] Ouaknin, Mystères de la kabbale, Paris 2002 (Editions Assouline) p. 157
[331] Blanchot, o.c. p. 40
[332] E. Bloch, Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis, Frankfurt am Main 1975 (Surkamp Verlag), p. 172
[333] Steiner, o.c. p. 236-237
Vgl. Blanchot, o.c. p. 76-77: "Das Eigene, die Kraft, das Wagnis des Dichters besteht darin, dort seinen Aufenthalt zu haben, wo Gott fehlt, in diesem Bereich in dem die Wahrheit fehlt. Die "dürftige" Zeit bezeichnet die Zeit, die zu jeder Zeit der Kunst eigen ist, die aber, wenn die Götter geschichtlich fehlen und die Welt der Wahrheit schwankt, im Werk auftaucht als das Bemühen, in dem dieses Werk seinen Bereich hat, das es bedroht, es gegenwärtig und sichtbar macht."
[334] Zoals Bertolt Brecht in de "Dreigroschenoper" het koor laat zingen: „Denn die einen sind im Dunkeln /und die andern sind im Licht /und man siehet die im Lichte /die im Dunkeln sieht man nicht"
[335] W. Schmied, Über Spiritualität. Religion und bildende Künste an der Wende zum 21. Jahrhundert, in Wieland Schmied: Wohin geht die Reise der Kunst? Radius, Stuttgart 2003, 97-120, hier 108-115 geciteerd in Relecture: Wieland Schmied, Über Spiritualität, in Ikonografie und Autonomie - Kunst und Kirche, Darmstadt 2005, nr. 4, p. 243
[336] Jiménez, o.c. p. 204-205
[337] Bloch, o.c. p. 172
[338] Steiner, o.c. p. 238-239
[339] Mã'Al-Waraqi, de naam van een hermetisch geschrift van de hand van Ibn Umail dat een commentaar geeft op de poetische ode: 'Brief van de zon aan de nieuwe maan', in Slavenburg, o.c. p. 179-180 "zwart staat voor nigredo, lood; wit voor albedo, zilver; en rood voor rubedo, goud. Buiten materiële elementen symboliseren ze ook psychische hoedanigheden (nigredo: confrontatie met de duisternis; albedo: reflectie, in nog wankel evenwicht naar integratie; rubedo: kracht, energie, eenheid." Slavenburg wijst erop dat deze begrippen ook door C.G. Jung worden gehanteerd en zijn navolgers.
[340] Uit: Paul Valéry, Le cimetière marin
[341] citaat uit film: Alain Bergala, Bleu meditérranée. De Courbet à Matisse, 1850-1925 Paris 2005, 50 minuten (in kader van Exposition Galerie Nations des Grand Palais, 21 sept 05 - 8 feb 06)
[342] Vgl. Blanchot o.c. p. 87: "-Schreiben heisst nicht, das Sprechen sichtbar machen. Das Spiel der geläufigen Etymologie macht aus der Schrift eine schneidende Bewegung, einen Riss, eine Krise.
-Das ist schlicht die Erinnerung an das eigentliche Schreibwerkzeug, das sich auch zum Schneiden eignete: das Stilett.
-Ja, aber diese einschneidende Erinnerung lässt an einen Schneidevorgang, wenn nicht gar an eine Schlächterei denken: an eine Art von Gewalt; das Wort Fleisch findet sich auch in der Familie; ebenso die Graphie, das heisst die Schramme. Geht man noch weiter zurück, so fügen sich schreiben und krümmen zusammen. Die Schrift ist jene Kurve, an die schon die Wende der Suche erinnert hat und die wir in der Krümmung der Reflexion wiederfinden.
-In jedem Wort alle Wörter.

-Es bleibt bestehen, dass Sprechen wie Schreiben uns in eine trennende Bewegung hineinziehen, einen pendelnden und schwankenden Ausgang.
-Sehen ist auch eine Bewegung.
-Sehen setzt nur eine gemessene und messbare Trennung voraus: Sehen, das heisst gewiss stets aus der Ferne sehen, doch indem es die Ferne uns das zurückgeben lässt, was sie uns nimmt. Die Sicht wird unsichtbar in einem Aufschub ausgeübt, in dem alles sich zurückhält. Wir sehen nur das, was uns kraft eines anfänglichen Verlustes zunächst entgeht, indem wir weder die allzu gegenwärtigen Dinge sehen, noch dann sehen, wenn unsere Gegenwart bei den Dingen aufdringlich ist.
-Aber wir sehen nicht das, was zu weit weg ist, was uns durch die Trennung der Entfernung entgeht.
[343] Vgl. Ibid, p. 88: " -Es gibt einen Verlust, es gibt eine Abwesenheit, dank der eben der Kontakt sich herstellt. Der Zwischenraum behindert hier nicht und ermöglicht im Gegenteil das *direkte* Verhältnis. Jede Beziehung durch das Licht ist unmittelbare Beziehung.
-Sehen heisst also, unmittelbar aus der Ferne erfassen unmittelbar aus der Ferne und durch die Ferne. Sehen, das heisst, sich der Trennung bedienen, nicht als vermittelnde, sondern als ein Mittel der Unvermittlung, als un-vermittelnd. In diesem Sinne bedeutet Sehen auch das Erfahren des Zusammenhangs und die Lobpreisung der Sonne, das heisst jenseits der Sonne: des Einen.
-Trotzdem sehen wir nicht alles.
-Das ist die Weisheit der Sicht, obwohl wir nie nur ein Ding noch auch zwei oder mehrere Dinge sehen, sondern stets eine Gesamtheit: jede Sicht ist Gesamtsicht. Es bleibt bestehen, dass die Sicht uns in den Grenzen eines Horizontes zurückhalt. Die Wahrnehmung ist die in den Boden eingewurzelte, auf die Öffnung hin ausgerichtete Weisheit: sie ist im eigentlichen Sinne bäuerlich, eingerammt in die Erde, und stellt eine Verbindung her zwischen dem unbeweglichen Grenzstein und dem scheinbar grenzenlosen Horizont -ein sicherer Pakt, aus dem der Frieden erwachst. Das Sprechen ist Krieg und Wahn für den Blick. Das schreckliche Sprechen setzt sich über jede Grenze und sogar über das Unbegrenzte des Ganzen hinweg: es nimmt das Ding bei dem, wobei dieses sich nicht nimmt, sich nicht sieht, sich niemals sehen wird; es überschreitet die Gesetze, macht sich frei von Orientierung, es desorientiert.
-In dieser Freiheit liegt Leichtfertigkeit. Die Sprache tut so, als ob wir das Ding von allen Seiten sehen könnten.
-Und damit beginnt die Unart. Das Sprechen stellt sich nicht mehr als Sprechen dar, sondern als eine von den Begrenzungen der Sicht freigewordene Sicht. Nicht als eine Art und Weise des Sagens, sondern als transzendente Sehweise. Die »Idee«, zunächst ein privilegierter Gesichtspunkt, wird zum Privileg dessen, was unter dem Gesichtspunkt bleibt. Der Romancier hebt die Dächer ab und liefert seine Figur dem durchdringenden Blick aus. Sein Fehler ist, die Sprache noch für eine Vision zu halten, aber für eine absolute"
[344] Vgl. hoe Ernst Bloch dat in 'donkere woorden' probeert te formuleren ten aanzien van het hier en nu en de beleving van het moment in Bloch, o.c. p. 84-85: "Aber im Jetzt dauert nichts und sammelt sich nichts an, es ist nicht breit. Dieser Augenblick istso rasch und schmal, dass nichts an ihm haften, sich halten kann, Jetzt ist daher keineswegs dasselbe wie Gegenwart, obwohl es den Punkt bildet, um den sie sich zieht. Das Jetzt steht ja noch in etwas bei der gerade gelebten (folglich noch nicht erlebbaren) Daseinsart des unmittelbaren Dass. Dieser unruhige, völlig dunkle Augenblick in nächster Nähe schickt das Pochende in die Zeit, das Stossende in den Raum. Also geht auch dem bestimmbaren Raum ein Unmittelbares vorher, das nicht festzuhaltende Hier und immer wieder Hier, das dem Jetzt entspricht. Weiter: Wird das Jetzt durch pochendes Nie unterbrochen, so das Hier durch ein Nirgens. Mehr als eine blosse Entsprechung liegt vor, indem sich im Jetzt bereits das Hier als räumlicher Rand befindet, im Nie bereits der räumliche Rand des Nirgends sich andeutet. Aus beiden nahezu noch Unmittelbarkeiten, dem Jetzt und Hier, ständig unterbrochen vom Nie und Nirgends, gewinnt sich die zeiträumliche Drehung und Ausfahrt, und Gegenwart bildet sich als relativ erlebbare, relativ breite. Derart erfolgt eine Anstückung oder Anleihe und zwar formell auszudrücken in zwei Weisen, einer zeitlichen, durch die das Zugleich entsteht, einer räumlichen, durch die das Beisammen entsteht. Beide formellen Weisen der Anstückung machen zusammen eben die Breite des Gegenwart aus, machen sie zu einem Ort, an dem wenigstens formell Vater, Sohn und Enkel sich zugleich und nebeneinander aufhalten können. Nun ist hier allerdings bei allem Ineinander wirken des Gegenwärtigseins zu unterscheiden: der räumlichen Anstückung des Beisammen geht die Zeit des Zugleich vorher. Wegen des Zugleich schon besteht die Gegenwart nicht nur aus Jetzt, sondern nimmt nur von ferne an einem der seltsamsten Züge des Jetzt (des Augenblicks) teil: nämlich am Dunkel des gerade gelebten Augenblicks. Dies Dunkel eben stammt aus dem blossen unmittelbaren: "Augen-Blick" des Dass auf sich selbst; aus jener noch kaum vermittelten Unmittelbarkeit, die das Jetzt unerlebbar macht, es steht so eben im blinden Fleck dieses Augen-Blicks. Erst nachdem das Jetzt gerade vergangen ist, das heisst, nachdem es in einigen Abstand von sich getreten ist, wird es erlebt, 'bewust', ist es 'gegeben'; an sich selber ist es eine glühend-dunkle Insel. Und die Gegenwart enthält zwar das Dunkel des gerade gelebten Augenblicks, ja sie macht dies Dunkel – durch seinen Kontrast zum gerade vergangenen und so etwas abhaltbaren Augenblick – erst merklich, jedoch: sie fällt mit ihm nicht mehr zusammen."
[345] Vgl. Blanchot, o.c. p. 92-93: "Es ist so, dass es vielleicht eine Unsichtbarkeit gibt, die noch eine Art und Weise ist, sich sehen zu lassen, und eine andere, die sich van allem Sichtbaren und Unsichtbaren abkehrt. Die Nacht ist die Gegenwart dieser Abkehr, vor allem jene Nacht, die der Schmerz und jene, die die Erwartung ist. Sprechen ist das Sprechen der Erwartung, worin die Dinge in den latenten Zustand zurückgekehrt sind, Die Erwartung ist der Raum der Abkehr ohne Abschweifung, des Irrens ohne Irrtum. Dort geht es nicht darum, dass die Dinge sich zeigen oder sich verbergen, insoweit zumindest als diese Bewegungen Spiele des Lichts wären. Und in dem Sprechen, das der Erwartung entspricht, gibt es eine manifeste Gegenwart, die nicht Wirkung von Helligkeit ist, eine Entdeckung, die vor jedem *fiat lux* entdeckt, indem sie das Dunkle durch jene Abkehr entdeckt, die das Wesen der Dunkelheit ist. Das Dunkle bietet sich in seiner Heimlichkeit der Wendung dar, die ursprünglich das Sprechen regiert.
-Trotz Ihrer Bemühungen, damit wir, wenn wir vom Dunklen sprechen, das Licht nicht zu erwähnen brauchen, kann ich nicht umhin, all das, was Sie sagen, auf die Helligkeit als das alleinige Mass zu beziehen. Liegt das daran, dass unsere Sprache irrigerweise -notwendigerweise -zu einem optischen System geworden ist, das nur unseren Gesichtssinn richtig anspricht?
Ich frage mich, ob Heraklit, wenn er vom heiligen Sprechen sagt, dass es *weder blosstellt noch verbirgt, sondern andeutet*, nicht darüber etwas sagt. Könnte man ihm nicht die Idee entlehnen, die Sie darlegen möchten: dass es eine Sprache gibt, worin die Dinge sich weder zeigen noch verbergen?
-Es ist wohl nicht an uns, Heraklit die Idee zu entlehnen, aber er könnte sie uns eingeben. Das Sprechen, um das es hier geht, ist dasjenige, welches man zu Delphi befragt: dieses Sprechen spricht in der Weise jener Orakel, die Weissagungen mit Hilfe von Zeichen sind, Einkerbungen, Einschnitte -Schrift –im Text der Dinge. Allerdings handelt es sich zu Delphi eben um eine Sprache, die sich dadurch der Notwendigkeit des Zeigens entzieht, dass sie sich der Notwendigkeit des Verbergens entzieht; in dieser Sprache kornmt es nicht zu einer solchen Differenz: sie deckt weder, noch entdeckt sie.
-Sie spricht ohne Sagen und Schweigen.
-Sie spricht kraft einer anderen Differenz als der der Worte *legei* und *kryptei*, kraft einer Differenz, die in dem einzigen Wort zusammengezogen ist, das wir mit »andeuten«, oder »Zeichen geben« übersetzen, *semainei*. Diese Differenz, die alle anderen Differenzen suspendiert und festhält, ist jene, die auch das Wort » Wendung« trägt. In dieser Wendung, die dem zuwendet, wovon sie abwendet, gibt es eine ursprüngliche Windung, in welcher sich die Differenz konzentriert, deren Verwicklung alle Sprechweisen bis hin zur Dialektik zu benutzen, zu klären oder zu vermindern suchen: Sprechen-Schweigen, Wort-Ding, Bejajung- Verneinung,

womit all die Rätsel leben, die hinter jeder gesprochenen Sprache ausgesprochen werden. Zum Beispiel: das Sprechen ist Sprechen auf dem Grund des Schweigens, aber das Schweigen ist wieder nur ein Name in der Sprache, eine Art und Weise des Sagens; oder: der Name benennt das Ding als unterschieden vom Wort, und dieser Unterschied ist nur mit dem Namen gegeben. Diese Beispiele sollen genügen. Das läuft darauf hinaus zu sagen, dass wir von jener Differenz aus sprechen, die bewirkt, dass wir sprechend das Sprechen aufschieben.

[346] Heidegger, Inleiding, o.c. p. 13

[347] Jiménez, o.c. p. 22

[348] H. von Bingen, Mit den Herzen sehen. Mystische Erfahrungen und visionäre Gedanken, Bern München Wien (Scherz Verlag), p. 40

[349] Blanchot, o.c. p. 86-87

[350] Uit: « Partage Formel » in: Char, Zorn o.c. p. 59

[351] Valente, o.c. p. 26-31

[352] Vgl.: "Globus [lat., »Kugel«]. Der Rückgriff der Humanisten auf die Antike brachte auch den G. als Symbol der Erdkugel wieder in Erinnerung; an den kaiserl. Reichsapfel als Symbol der Herrschaft über das Erdenrund knüpfte man nicht an. Den ersten G. als Abbild der Erde schuf 1492 M. Behaim in Nürnberg noch vor der Fahrt des Ch. Kolumbus. Jedoch leistete erst der G. von M. Waldseemüller prakt. Dienste, ebenso ein in Kupfertreibarbeit 1506/11 hergestellter G. Die seit 1514 gearbeiteten Stücke von Johann Schöner machen wichtige Stufen der Aneignung des Erdbildes deutlich. Bemerkenswert ist ein G. aus getriebenem Silber in Nantes, der kurz nach 1530 entstand. Eine neue Stufe erreichte der G. durch Laurentius Frisius; an seinen Globen arbeitete seit 1534/38 G. Mercator mit, dessen bedeutendster G. 1541 entstand. Mercator war der erste, der die Beschriftung des G. durch Majuskeln und Minuskeln differenzierte. Nach 1550 entstanden zahlreiche und um Genauigkeit bemühte Globen, die ältere fehlerhafte Stücke verdrängten. G. aus der Zeit bis um 1550 gehören zu den seltensten Belegen der geographischen Wissenschaft." Uit: Lexikon der Renaissance: Globus. Lexikon der Renaissance, S. 1841 (vgl. LdRen, S. 298)

[353] Uit: Évadné in: Char, Zorn, o.c. p. 56

[354] uit: Dépendance de l 'adieu, uit : Draussen die Nacht wird regiert, p. 14

[355] Uit: Partage Formel, uit: Draussen die Nacht wird regiert, p. 36